وارث علوی

لکھتے رقعے، لکھے گئے دفتر

وارث علوی

لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر

(مجموعۂ مضامین)

وارث علوی

موڈرن پبلشنگ ہاؤس
۹۔ گولا مارکیٹ، دریا گنج۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲
فون نمبر 3278869

اشاعت	:	۲۰۰۱ء
قیمت	:	ایک سو پچاس روپے
کمپیوٹر کمپوزنگ	:	مجاہد کمپیوٹرس، دہلی
سرورق	:	وجے گرافکس
مطبع	:	ایچ۔ایس آفسیٹ پرنٹرس۔نئی دہلی

زیرِ اہتمام:
پریم گوپال متل

ناشر:
موڈرن پبلشنگ ہاؤس۔ ۹ گولامارکیٹ۔ دریا گنج۔ نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

اجمل کمال

کے نام

اندرونِ صفحات

فکشن کی تنقید۔ چند مسائل

مشرق کی بازیافت کے ساتھ عربی اور سنسکرت شعریات کی باز آفرینی کے نام پر جو نیم عالمانہ لن ترانیوں کا غوغا ایوانِ تنقید میں بلند ہوا ہے، اس میں اسی برہمنیت اور مولویت کے احیا کی گونج ہے جو دن بدن تنگ نظر بنتے ہوئے ہمارے ماضی پرست معاشرے کے ہر شعبے میں سنائی دیتی ہے۔ لیکن کلاسیکی شعری علوم تحجر ہو چکے ہیں۔ اور فکشن کی بات چھوڑیے شاعری تک کے کام کے نہیں رہے۔ ہماری نظمیہ شاعری کی تمام تنقید مغربی شعریات کا عطیہ ہے۔

آج تو اس بات پر زور دیا جا رہا ہے کہ ڈرامے ہی کی مانند ناول اور افسانہ کی ایک الگ دنیا ہے جو شاعری کی دنیا سے مختلف ہے۔ اس دنیا کی اپنی لینڈ اسکیپ ہے، موسم ہیں اور فضائیں ہیں۔ فکشن کا مطالبہ ہے کہ تنقید اب ایسے پیمانے وضع کرے جو اس کے موسموں اور فضاؤں کی سبک ترین لرزشوں کو محسوس کر سکے۔

کیا معنی ہیں اس بحث کے کہ جدیدیت نے تنقید کو ہیئت پرستی میں قید کیا اور تاریخیت سے محروم۔ یہ کوتاہی جو کچھ تھی نقادوں کی تھی جنھوں نے لسانیات، صوتیات اور اسلوبیات کی بیڑیوں اور ہتھکڑیوں میں خود کو باندھ رکھا تھا۔ ان شاعروں اور افسانہ نگاروں کی طرف نظر نہیں کی جو سماجی ڈسکورس قائم کرتے تھے، اور فنکاری کا اعلیٰ نمونہ بھی پیش کرتے تھے۔ ہیئت پرستی اور فارملزم ناول اور افسانہ کے فارم کی پرکھ ہے جو ٹھیک نہ ہوا تو تاریخی مواد بھی پھوہڑ پن کا شکار ہو جاتا ہے۔ اور مجھے کہنے دیجیے کہ ہم نے ایک نقاد بھی ایسا پیدا نہیں کیا جس کی ذہنی تربیت دنیا کے اعلیٰ ترین ناولوں اور ڈراموں کے جز رس تنقیدی مطالعہ سے ہوتی ہے۔ اردو ناول اور افسانوں کی روایت اتنی طاقتور نہیں کہ ان کے مطالعہ سے آدمی افسانوی تنقید کے آداب سیکھ لے۔ یہ روایت صرف وقار عظیم اور مہدی جعفر پیدا کر سکتی ہے جو افسانہ نگاروں کے یتیم خانوں کے سپرنٹنڈنٹ کی طرح اپنے محدود علم کی جلتی بجھتی لالٹین جلا کر یتامی کے رجسٹر تیار کرتے ہیں۔ مغربی ادب سے حسن عسکری نے بہت فائدہ اٹھایا تھا لیکن انھوں نے اردو ادیبوں کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ کلیم الدین احمد

نے انگریزی شاعری کے ساتھ ساتھ انگریزی ڈرامے یقیناً پڑھے ہوں گے کیوں کہ انگریزی ادب کا کوئی پروفیسر یا طالب علم ڈراموں سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا۔لیکن ان کی پوری قوت غزل کے خلاف محاذ قائم کرنے ، داستانیں پڑھنے ،اور آخری عمر میں تذکروں کے پیچھے وقت غارت کرنے میں صرف ہوئی۔ احتشام حسین نے فکشن کی تنقید چلائی ہی نہیں اور آلِ احمد سرور سے چلتی ہی نہیں ۔ فاروقی اور نارنگ اسلوبیات اور ساختیات کے ہو گئے ۔ یہ سور ماؤں کے کام ہیں اور ناول کا مطالعہ افیچیوں کا مشغلہ۔ باقر مہدی نے فکشن کے افیون کے پورے مزے لیے ہیں۔لیکن یہ عجیب بات ہے کہ افیون کے نشہ کے بجائے ان کی تنقیدوں کا سر ترقی پسندی کے ہینگ اُور سے پھٹا جاتا ہے۔ایک صرف ممتاز شیریں ہیں جو فکشن کی پرشوق قاری اور باشعور نقاد تھیں ۔ چونکہ اب میں کیڑے ہی نکالنے بیٹھا ہوں تو ممتاز شیریں کو بھی بخشوں گا نہیں۔منٹو کے علاوہ انھوں نے کسی اور افسانہ نگار پر خاطر خواہ توجہ نہیں کی ۔ سرسری جائزوں ہی پر وہ انھیں نپٹاتی رہیں ۔اور منٹو پر ان کی بہت سی آرا اور تعبیرات سے اختلاف کی گنجائش ہے۔ اختلاف ہو نہیں پارہا اس لیے کہ اب ممتاز شیریں کو کیا ، منٹو کو پڑھنے والے لوگ نہیں رہے اگر ہمارے یہاں فکشن کی تنقید پروان نہیں چڑھی ہے تو اس کی کچھ وجوہات ہیں ۔

وجہ یہ نہیں کہ اچھے نقادوں کی کمی ہے بلکہ یہ ہے کہ سوائے ایک دو کے سب کے سب نقاد طبیعت اور تربیت کے اعتبار سے شاعری کے نقاد رہے ہیں۔ دانشگاہوں میں جہاں نقد ہی ایک طریقۂ تعلیم ہے اونچے درجوں کے طلبا ، جو مستقبل کے اساتذہ اور نقاد بننے والے ہیں ، عموماً میر و سودا ، میر حسن ، اور نسیم ، انیس و دبیر ، ذوق و غالب ، اقبال ، جوش اور فراق ہی کو پڑھتے ہیں ۔ ہماری شاعری کی اس جگر جگر روایت کے سامنے افسانہ نیا نیا نوخیز اور چلبلا نظر آتا ہے۔تنقید کے نام پر اسے اکثر فہمائش ہی ملی ہے کہ صاحب زادے! اپنے ستر کا خیال رکھو!

ناول میں نذیر احمد تنقید کے لیے کیا جولانگاہ مہیّا کرتے ہیں ؟ بطور تمثیل کے ان کا مطالعہ کیجیے یا شاعری کی طرح ٹکسالی زبان کی داد دیجیے ۔ پریم چند کی تمام تنقید سماجیات کی نذر ہوگئی ۔ ناول کی ساخت اور بافت کے اسقام پر جو تھوڑی بہت بحث علی عباس حسینی نے کی ، اس میں مزید کوئی اضافہ نہیں ہو سکا۔ پریم چند بطور افسانہ نگار کے بہت عظیم ہیں ۔ ان کے فن کی کماحقہٗ ناقدانہ تحسین سے وہ آج تک محروم ہیں ۔

امراؤ جان ادا پر البتہ خورشید الاسلام نے بہت اچھی تنقید لکھی لیکن پورا زور ناول کی ثقافتی دبازت پر صرف کر دیا۔لوگ کہتے ہیں کہ میں انگریزی فکشن کے معیاروں سے اپنے یہاں کی ناولوں کو جانچتا ہوں ۔ میں کہتا ہوں ناولوں کی جیسی روایت کی داغ بیل امراؤ جان ادا سے پڑی

ہو اور جو کردار نگاری، پلاٹ کی دروبست، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، ڈرامائی معروضیت اور ایک دردمندانہ انسان دوست نقطۂ نظر، جو اخلاقی فیصلوں کے کھڑاگ سے دور رہتا ہے، کی خوبیوں کی حامل ہو، اُس کے ہوتے ہوئے آج کی اردو ناول کا فنی بدچلنیوں کا شکار ہو جانا حیرت کی بات ہے۔

پھر تنقید کو میرؔ، غالبؔ، انیسؔ، اور اقبالؔ کی شاعری میں ہمارے روایاتی علوم کو شعری پرکھ کے پیمانے بنانے کی جو سہولتیں حاصل تھیں اور زبان و بیان، فصاحت و بلاغت، عروض وقوافی، معاملہ بندی اور مضمون آفرینی، متصوفانہ مطالب اور فلسفیانہ افکار کی عقدہ کشائی اور غوّاصی کے جو مواقع میّسر تھے وہ ساہوکاروں، کلرکوں، تانگے والوں، کسانوں، دلالوں، طوائفوں، بیواؤں، بوڑھی کاکیوں اور نھنّی کی نانیوں کے افسانوں میں کہاں ملتے۔ شرح و تفسیر و تعبیر و معنی آفرینی کے لیے بھی میرؔ و غالبؔ ہی کی طرف نظر اٹھتی کہ شعر میں ہر لفظ گنجِ معنی ہوتا ہے۔ ناول اور افسانہ میں زبان کی وہ اہمیت نہیں جو شاعری میں ہے۔

پھر ترقّی پسند تحریک کے زمانے میں تنقید عرصۂ دراز تک عریانی اور فحاشی کی بحث سے ہی باہر نہیں نکل پائی۔ اس بحث سے الگ ہٹ کر افسانوں کو دیکھنے کا کام تو اب جا کر شروع ہوا ہے جب دادا، دادیاں، پوتے پوتیاں، سب ساتھ مل کر ٹیلیویژن پر تھرکتے ننگے بدن دیکھنے کے عادی ہو گئے، ناول اور افسانہ کی ساخت اور بافت پر بحث ترقّی پسندوں میں کبھی نہیں ہوئی۔

جدیدیت ہیئتی تنقید کا ایک نیا اور توانا شعور لے کر آئی، اور امید پیدا ہو چلی کہ افسانوں کے تجزیاتی مطالعوں میں فنی اور نفسیاتی تنقید کے جوہر کھلیں گے لیکن جدیدیت کے ساتھ تو فکشن کی ہی کایا پلٹ گئی۔ ناول نے دم توڑ دیا اور ادب کے اس قبرستان میں جہاں بڑی بڑی اصنافِ سخن دفن ہیں، ڈرامے کے پہلو میں مدفون ہوئی۔ افسانہ اسطوری، علامتی، تجریدی، داستانوی، حکایتی بن گیا۔ ہر روپ میں کہانی غائب اور کرداروں کی جگہ الف لام میم آ گئے۔ اب نقاد اس ادھیڑ بن میں ہیں کہ ان جلالی حروف سے وہ نقش سلیمانی کیسے تیار کرے جو حرف کو جسم میں بدلتا ہے۔

ایک اور بات یہ ہوئی کہ مشرق کی بازیافت ہوئی۔ جن چیزوں کو فقیہانہ موشگافیوں میں اترے بغیر ہم ناول ڈرامہ افسانہ اور نظم سمجھتے ہیں وہ تو مغرب کا عطیہ ہیں۔ ناٹیہ شاستر جیسا گرنتھ ہونے کے باوصف چونکہ صدیوں تک ہمارے پاس ڈرامہ نہیں رہا تو ناٹیہ شاستر کی حیثیت بھی برہم چاری کے ہاتھ میں کوک شاستر کی رہ گئی۔ بہر حال مغرب میں ایک طاقتور اور زندہ روایت تھی ڈرامائی تنقید کی کیونکہ رینے ساں کے بعد ڈرامہ مغرب میں خوب پھولا پھلا۔ چنانچہ ٹریجڈی اور کامیڈی پر زبردست فلسفیانہ کتابیں ملتی ہیں۔ یونانی اور شیکسپیرین ٹریجڈی، الزبتھن

اور جیکو بین ڈرامہ، ریسٹوریشن کامیڈی، ابسن، شا، براخ کا تھیٹر ابسرڈ ڈرامہ، یہ سب آپ سے ناقدانہ مطالعہ کا مطالبہ کرتے ہیں کہ تنقید کے بغیر ان کی تفہیم تک ممکن نہیں۔ پھر انگریزی میں چاسر سے لے کر براؤ ننگ اور ٹینی سن تک بیانیہ اور قصہ جاتی شاعری کے بے نظیر نمونے تھے جن پر تنقیدوں میں غزل کی شاعری کی تنقید کے برعکس، علامتی، اسطوری، نفسیاتی اور اخلاقی پہنائیوں کا احاطہ کیا جاتا۔ ایک بہت ہی دلچسپ روایت دوستو وسکی کی ناولوں کی تنقید کی تھی جو سرتاسر فلسفیانہ تھی، ٹالسٹائی، بالزاک، جارج ایلیٹ اور ڈکنس کے کرداروں کے بے حد خوبصورت تجزیے تھے۔ لارنس کی تنقیدوں میں فطرتِ انسانی کی تفہیم کے کتنے باب وا ہوتے تھے۔ ایک پورا دبستان جو نارنگ کے ساختیات والے اکر با تک پھیلا ہوا ہے، فلابیر کے اسلوب کے مطالعہ کی لیے وقف ہے۔ اور پھر وجودی ناول۔ سارتر، کامیو، بکٹ نیز تجرباتی ناول، جیمس جائس، جان بارتھ، اور پنچون، اور مارسل پروست اور ورجینا وولف کے مطالعے، یہ تو ٹھیک کہ میں بے شرم طومار نویس ہوں کہ بکتا چلا جاتا ہوں، ورنہ مغرب میں فکشن اور اس کی تنقیدوں کا نہ اور ہے نہ چھور، اردو والا معاملہ نہیں کہ بغل میں ایک ناول اور دوسری بغل میں اس پر ایک پھٹیچر مضمون لیے فکشن کی مملکت کے تاجدار بن بیٹھے۔ میں پوچھتا ہوں محولہ بالا سرچشموں سے الگ فکشن کے نقاد کی ذہنی تربیت کی درسگاہیں اور کون سی ہو سکتی ہیں اور ایمان کی کہیے ہم نے ان تک رسائی حاصل کرنے کی کیا کوششیں کی ہیں۔

کیسرر نے آدمی کو علامت بنانے والا جانور کہا ہے جو ارسطو کی ''انسان ایک سماجی جانور ہے'' سے زیادہ معنی خیز تعریف ہے۔ سماجی روابط تو حیوانوں میں بھی مل جاتے ہیں۔ البتہ علامت تشکیل دینے کا عمل انسان کی تمام تہذیبی سرگرمیوں (جس میں مذہب بھی شامل ہے) کی اساس ہے اور انسان کی تہذیبی سرگرمیاں اسے حیوانوں سے مختلف اور ممتاز بناتی ہیں۔ تہذیب کا زبان سے کیا رشتہ ہے اور زبان کے علامتی استعمال کے ذریعے آدمی نے کون سی ارتقائی منازل طے کی ہیں اس پر کیسرر نے بصیرت افروز گفتگو کی ہے۔ زبان ذہنِ انسانی کے ارتقا کی ایک خاص منزل کی نشاندہی کرتی ہے۔ انسانی ذہن جب زبان کے ذریعہ علامت، تجریدات، تعمیمات اور کلّیات میں سوچنے لگتا ہے تو ان لوگوں سے بھی مختلف ہو جاتا ہے جن کے پاس زبان تو ہوتی ہے لیکن جو تجریدی فکر کے اہل نہیں ہوتے۔ کیسرر نے زبان کی سائیکو پیتھولوجی کے حوالے سے بتایا ہے کہ آدمی اگر کسی بیماری کی وجہ سے اپنی قوتِ گویائی کھو دیتا ہے تو یہ کوئی علیحدہ لاتعلق واقعہ نہیں ہوتا۔ یہ نقص انسانوں کے پورے کردار کو متاثر کرتا ہے۔ ایسے لوگ مفکّرانہ سرگرمی، اور نظریاتی سوچ بچار کے اہل نہیں رہتے۔ وہ عمومی تصوّرات میں سوچ نہیں سکتے کیوں کہ کلّی تصوّرات پر ان کی گرفت قائم نہیں رہتی۔ اس لیے وہ سامنے کے حقائق اور ٹھوس واقعات ہی سے چمٹے رہتے

ہیں۔ ان سے وہ کام بن نہیں پڑتے جن کے لیے تجریدی فکر لازمی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آدمی کے REFLECTIVE THOUGHT کا اس کے SYMBOLIC THOUGHT پر کتنا دارومدار ہے۔ علامتی فکر کے بغیر آدمی افلاطون کی گپھا کے ان وحشیوں جیسا بن جائے گا جو سامنے دیوار پر واقعات کی پرچھائیاں دیکھتے ہیں لیکن ان میں کوئی ربط وضبط پیدا نہیں کر سکتے۔ پھر تو آدمی بایولوجیکل ضرورتوں اور عملی دلچسپیوں تک محدود ہو جائے گا۔ وہ اس عینی دنیا میں جو خیالات، تصوّرات اور نظریات سے عبارت ہے اور جو مذہب آرٹ فلسفہ اور سائنس کے ذریعہ اس پر آشکار ہوتی ہے۔ داخل نہیں ہو سکے۔

افسانوی کردار میں انفرادیت اور عمومیت، حقیقت اور اسطوریت کا نہایت ہی خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔ اسی لیے ڈراموں اور ناولوں کے بڑے کرداروں پر ہر نسل صدیوں تک اپنے بہترین دماغوں کو سوچنے کے لیے وقف کر دیتی ہے۔ ہملٹ اور مکبتھ، مادام بواری اور اینا کارے نینا، کاراموزوف پر کتنا لکھا گیا ہے، آج بھی کتنا لکھا جا رہا ہے۔ دراصل ہر اچھا افسانوی کردار علامت ہوتا ہے کسی انسانی رویّہ، کسی انسانی صورتِ حال، اخلاقی کشمکش، سماجی برتاؤ، سیاسی سلوک، المیہ مقدّر، ایروز کی طاقت، جبلتوں کے فشار اور روحانی سربلندی کا۔ اسی لیے کردار سازی اسطور سازی ہے۔ ایک فرد میں ان کائناتی طاقتوں کا مشاہدہ جو ایک معمولی سے معمولی آدمی کو بھی دلچسپ اور حیرت انگیز بناتا ہے۔ ورنہ رانو اور اندو اور بابو گوپی ناتھ معمولی گرے پڑے لوگوں کے سوا کیا ہیں۔ لیکن فطرت کی تخلیقی طاقتوں، ایروز اور مادریت اور عشق کی تجسیم ہونے کے سبب کہاں سے کہاں پہنچ گئے ہیں۔ ناول تو رزمیہ ہیرو کی بجائے معمولی آدمی کی کہانی کہنے کے لیے ہی وجود میں آئی تھی۔ اور اگر یہ معمولی آدمی اپنا انفرادی اور علامتی بعد پیدا نہیں کرتے تو وہ افلاطون کی گپھا کی پرچھائیاں یا شاہراہ سے گزرتی بے چہرہ بھیڑ ہیں جس میں ہم کوئی ربط کوئی معنی دیکھ نہیں سکتے۔ کردار تو ناول کی ریڑھ کی ہڈّی ہے۔ اور کردار کی قیمت پر پلاٹ یا محض واقعات کی ناول آرٹ کے لیے گھاٹے کا سودا ہے۔

تاریخ بے معنی ہو جاتی ہے اگر اس کے مقابل کوئی ایسا کردار نہیں جو یا تو تاریخی عمل کا سرغنہ ہو یا اس میں شریک ہو، یا اس کا ہدف ہو۔ یہ کردار کی شخصیت ہی ہے جو تاریخ کے گھومتے پہیئے کا ساکن محور ہے۔ ورنہ ان لوگوں کا حساب رکھنے کی طاقت کس کے پاس ہے جو اس پہیّہ کے نیچے کچلے گئے۔ فسادات، قساوت، خونریزیوں اور درندگیوں کے سبب ہمارے ذہن کا حصہ نہیں بن پاتے۔ لیکن گورمکھ سنگھ کی وصیت اور لاجونتی کے سبب ہم ان پر سوچتے ہیں اور اداس ہو جاتے ہیں۔ دراصل ہم ایک سماجی اور متمدّن آدمی کے اس قدر عادی ہو گئے ہیں کہ اس آدمی کو دیکھ ہی نہیں

پاتے جو تمدن کا غازہ اترنے کے بعد نمودار ہوتا ہے۔ ساؤل بیلو نے آدمی کو روح اور جبلت کے ایک عجیب طور سے ترتیب دئے ہوئے نراج کی تصویر کہا ہے ساؤل بیلو کے الفاظ ہیں:

A QUAINTLY ORGANISED CHAOS OF INSTINCT AND SPIRIT

یہ نحیف توازن جب بھی بگڑتا ہے تو آدمی کے سینکڑوں ہزاروں انوکھے دلچسپ اور حیرت ناک روپ سامنے آتے ہیں۔ فنکار کی آنکھ جوان تصویروں کو دیکھتی، پرکھتی اور پہچانتی ہے وہ اپنی دنیائے افسانہ میں ہزاروں رنگارنگ تصویروں کا نگارخانہ سجاتی ہے۔ ورنہ ایک ہی قسم کے ابا جان، امی جان اور نانی اماں اور بہنیں اور بھائی جو ہمیں ہر گھر میں دکھائی دیتے ہیں ہر ناول میں نظر آئیں گے۔ اور سچ بات یہ ہے کہ نظر آتے ہیں۔ اسی طرح تاریخ کو بھی صحافت بنتے بہت دیر نہیں لگتی، جو ہر ناول کا دستاویزی مواد فراہم کرتی ہے۔ آخر ہمیں آج کی سیاسی صورتِ حال پر مبنی ناولیں پڑھتے وقت ایک ہی قسم کے صحافتی اور دستاویزی ناول پڑھنے کا احساس کیوں ہوتا ہے۔ ناول تاریخی دستاویز نہیں ہوتی، چاہے اپنے وقت کے اہم واقعات کی ترجمانی کی نیک خواہشات کے تحت لکھی جائے۔ ناول مر جاتی ہے تو ساتھ ہی تاریخ بھی مر جاتی ہے کیوں کہ ناول تاریخی ماٰخذ کے طور پر معتبر نہیں ہوتی۔ ناول کو ناول تاریخ نہیں بناتی بلکہ اس کا آرٹ بناتا ہے۔ جین آسٹن کی ناولوں میں تاریخ سرے سے موجود نہیں۔ تاریخ کا ایسا فقدان ہے کہ یہ بھی جین آسٹن کی ایک صفت بن گئی ہے۔ اس سے اس کے ناولوں کے آرٹ میں کیا کمی آئی ہے۔

آزادی کے بعد برِصغیر میں جو ناول لکھے گئے وہ بلا استثنا سب کے سب ملک کی تقسیم، فسادات، ہجرت، عسکری آمریت، لوٹ کھسوٹ، غربت، بیکاری، ہوس پرستی، رشوت ستانی، سیاسی انحطاط اور نراج کے موضوعات پر تھے۔ یہاں تو خیر و شر کی کشمکش بھی نہیں بلکہ شر ہی کی حکمرانی ہے، اور دنیا طاغوتی قوتوں کے ہاتھ میں چلی گئی ہے۔ آگ کا دریا، اداس نسلیں، چھٹا دریا (فکر تونسوی) یا خدا (قدرت اللہ شہاب)، بستی، لہو کے پھول (حیات اللہ انصاری)، خدا کی بستی، آتشِ چنار (شام بارک پوری)، اللہ میگھ دے (طارق محمود)، فرار (ظفر پیامی)، دو گز زمین، خوابوں کا سویرا (عبدالصمد)، ایک مرے ہوئے شخص کی کہانی، بے وطن (فخر زماں) کے علاوہ اور بہت سے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ان ناولوں میں صحافت کے دباؤ کو تو سمجھا جا سکتا ہے لیکن اکثر میں خطابت اور جذباتیت کا وفور اور ڈرامائی صورتِ حال اور معنی خیز واقعات کا فقدان تخیلی ضعف اور فنکارانہ عجز کی چغلی کھاتے ہیں۔ نارنگ سے میرا پہلا سوال ہے ہیئت پسند جدیدیت کے دور میں تاریخیت سے لبریز یہ ناول کیسے لکھے گئے۔ دوسرا سوال ہے تاریخیت نے ان ناولوں کو فن کا عمدہ نمونہ کیوں نہ

بنایا۔ تیسرا سوال ہے کیا تنقید ان کے فن سے اغماض برت کر اور صرف تاریخیت کو حساب میں رکھ کر عمدہ تنقید بن سکتی ہے۔ پھر ایسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں فرق امتیاز کیا ہوگا؟ اگر ان میں سے اکثر ناول مقبول نہیں ہوسکے، قارئین کا وسیع حلقہ پیدا نہیں کرسکے، تنقید کو بھی اپنی طرف متوجہ نہیں کرسکے، تو اس کا سبب ان فنی حربوں کا اسقام تو نہیں جو تاریخی مواد کو فنکارانہ شکل دینے میں ناکام رہے ہیں۔ 'آگ کا دریا' جیسی حوصلہ مند ناول سے بھی غیر اطمینانی کی وجوہ میں کمزور کردار نگاری کا ذکر نمایاں طور پر ہوتا ہے۔ بات پھر وہی آتی ہے، آپ تاریخ لکھ رہے ہیں یا ناول، اور ناول کاہے سے بنتی ہے، تاریخ سے یا کردار سے..؟

کردار اگر پرچھائیں ہے تو تاریخ بھی دستاویزیت اور صحافت کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ جو باتیں ہم روزانہ اخباروں کے ذریعے جانتے ہیں وہ اگر فرد کا تجربہ نہیں بنتیں تو ناول کا زندہ تجربہ اور معنی خیز واقعہ نہیں، محض خبر ہے۔ آج جب کہ صحافت تک واقعہ نگاری میں افسانوی طرز اور اسلوب اپنا رہی ہے تو ناول پر تو اور بڑی ذمہ داری آجاتی ہے کہ وہ اپنی فنکارانہ شناخت کو محفوظ رکھے۔ فلم، صحافت اور ٹیلی ویژن کے زمانے میں ناول کو وہی کام کرنا چاہیے جو یہ تینوں نہیں کرسکتے یعنی یہ دیکھنا کہ آدمی اندر سے کیا ہے، تاریخ کے طوفانوں میں اس کے اوپر کیا بیتتی ہے اور وہ اندر سے کیسا ٹوٹتا بکھرتا رہتا ہے۔ الیاس احمد گدی کے ناول 'فائر ایریا' میں غنڈہ گردی اور قتل سب فلمی انداز کا ہے۔ الیاس احمد کا کہنا ہے کہ اگر واقعی کوئلے کی کانوں میں مافیا فلمی انداز ہی کا قتل کرتا ہے تو وہ بھی کیا کریں، ان کی بات ٹھیک ہے۔ لیکن خود فلم کو کمرشیل فلم سے بچانے کے لیے آرٹ فلم وجود میں آئی تھی جس نے کیمرے کی آنکھ کو ناول نگار کی آنکھ میں بدل دیا تھا، جو زندگی جیسی ہے ویسی ہی دیکھتی ہے اور اس لیے اداکاروں کی پسند میں بھی حسن کی بجائے عام زندگی سے مشابہت کو ترجیح دیتی ہے۔

فنکاری کا ایک بڑا مرحلہ تو آرٹ کی صنعت گری سے بچنے کا بھی ہے عبداللہ حسین کا ناولٹ ''قید'' لیجیے جو ایک حقیقی واقعہ پر مبنی ہے۔ پاکستان کے ایک گانو میں کسی بدنصیب نے اپنا ناجائز نوزائیدہ بچہ مسجد کی سیڑھیوں پر رکھ دیا۔ نمازی جب باہر نکلے تو انھوں نے بچہ کو ناجائز ہونے کے گناہ میں سنگسار کردیا۔ لیکن اس واقعہ پر عبداللہ حسین کی ناول سے وہ دھچکا بھی نہیں پہنچتا جو اس واقعہ کی اخباری رپورٹ سے پہنچتا ہے۔ کرداروں کو پیچیدہ بنانے اور پلاٹ میں گرہیں لگانے کی صنعت گری میں پورا واقعہ اپنا تاثر گنوا دیتا ہے۔ پلاٹ میں گرہ دینے کی یہ کوشش دیکھیے کہ وہ مولوی جس نے بچہ کو سنگسار کرنے کا حکم جاری کیا تھا، بچہ اسی کے مرحوم بیٹے کا نطفۂ حرام تھا۔ گویا لاعلمی میں اس نے اپنے ہی پوتے کا قتل کیا ہے جو اس کے مجرمانہ اقدام کی اس کی سزا ہے۔ اس

ناول پر تنقیدوں میں اب نقائص کا ذکر نہیں ہوتا۔ گویا اس واقعہ پر قلم اٹھانا ہی ایک بڑی ذمہ داری کو پورا کرنا ہے۔ میں پوچھتا ہوں اگر ایک دل ہلا دینے والے واقعہ پر بھی عبداللہ حسین پرتاثیر ناولٹ نہیں لکھ پاتے تو ایک ناول نگار کی کون سی ذمہ داری انھوں نے پوری کی۔ اگر منٹو اس واقعہ پر افسانہ لکھتا تو ممکن ہے 'کھول دو' جیسا دوسرا افسانہ وجود میں آتا جو ہماری سائیکی میں اتر جاتا۔ جس کی تحت الشعوری لرزشیں زیرزمین آتشیں مادّے کی رستاخیز کی صورت نسل درنسل محسوس کی جاتیں۔ منٹو کہانی کے حسن سادہ کو آرٹ کی مشاطگی اور صنعت گری سے پاکیزہ رکھنے کے گر سے واقف تھا۔

تاریخیت، ثقافت، کلچر، سماجیات، فلسفے اور آئیڈیولوجی افسانہ کے ڈرائنگ روم کا قیمتی خوبصورت فرنیچر ہیں جو کمرے کی آسیبی خاموشی میں بے جان پڑے رہتے ہیں۔ ڈرائنگ روم جاگتا ہے انسانی آوازوں اور ہمہموں سے۔ آدمی کے قدم رکھتے ہی افکار کے جھاڑ فانوس روشن ہوتے ہیں۔ سماجیات کا آتش داں دہک اٹھتا ہے، اور ثقافت کی منقّش کرسی اپنی آغوش وا کرتی ہے۔ زندہ متحرک کرداروں کے بغیر ناول تاریخ کی دستاویز اور ثقافت کا میوزیم ہے۔ کرداروں کی چہل پہل سے ایک چادر میلی سی کا مفلوک الحال گھر، سوگندھی کی کوٹھری، بھولا کی جھونپڑی، سوکھے ساون کا دیہاتی مکان، وہ حسن اور معنویت پاتے ہیں جو آرٹ کا بخشا ہوا ہے۔ اور کردار اپنے ماحول میں لوگوں کے بیچ، گھر اور چوپال میں، آفس اور کلب میں شکل پذیر ہوتا ہے۔ ان چیزوں کو گرفت میں لینے کا طریقۂ کار حقیقت نگاری ہے جس کی اپنی ایک تاریخ ہے اور حقیقت نگاری کی تاریخ ناول کی تاریخ ہے اور یہ تاریخ اس معاشرے کے لیے پانی کا جھرنا ہے جو خود ناول کا پیدا کیا ہوا ہے۔ اس جھرنے پر بیٹھ کر آدمی زندگی کا دکھ سکھ، تاریخ کے جبر، وقت کی دست برد، روایتوں کی پائمالی، قدروں کی شکست، آدرشوں کے انہدام، زندگی کی بے معنویت، دکھ کی طویل راتوں اور ستم کے تپتے دنوں کی باتیں کرسکتا ہے۔ یہ باتیں ناول کی تنقید کے تاروپود ہیں۔

○○

اردو کا ایک بدنصیب افسانہ

بیدی کا افسانہ ''گرہن'' اس کی ہیروئن ہولی ہی کی مانند اردو کا سب سے بدنصیب افسانہ ہے۔ وہ ہمیشہ تنقید کے راہو اور کیتو کے ہاتھوں گہناتا رہا ہے۔ پہلے حیات اللہ انصاری اور اب شمس الرحمٰن فاروقی کے ہاتھوں جس طرح افسانہ کا سر قلم ہوا ہے وہ ہمارے فکشن کی تنقید میں ایک نئے المیے کا اضافہ ہے۔

رسالہ ''آج کل'' کے بلونت سنگھ نمبر کے لیے جو کام فاروقی صاحب کو کرنا چاہیے تھا (یعنی یہ کہ بلونت سنگھ کے ایک دو افسانوں میں ہماری دلچسپی پیدا کرتے) وہ تو نہ ہوا البتہ اردو کا ایک شاہکار افسانہ نہایت بے دردی سے موت کے گھاٹ اتارا گیا۔ ایک بڑے نقاد کے ہاتھوں ایک بڑے افسانہ کا قتل خونِ رائیگاں تھا کیونکہ اس کی سرخی سے بلونت سنگھ کے کسی بھی افسانہ کا رُخسار گلستاں نہ بنا۔ میرے جیسا اردو کا وہ عام قاری جو نارنگ کی مابعد جدیدیت کی بلی پر ہلاک ہوا ہے اس نے تو ''گرہن'' کو اپنے دل میں جگہ دی تھی، لیکن خود بیدی کو یہ افسانہ کتنا عزیز تھا اس کا اندازہ اس بات سے ہوگا کہ نہ صرف انھوں نے اپنے مجموعے کا نام ''گرہن'' رکھا بلکہ کتاب کا انتساب بھی ہولی کے نام کیا، گویا ہولی کوئی زندہ اور حقیقی وجود ہے حالانکہ وہ تو صرف ایک افسانوی کردار ہے۔ ذرا اپنے ذہن کو ٹٹولیے اور دیکھیے کہ گردو پیش کے کتنے حقیقی لوگ آپ کے لیے ہولی کی مانند زندہ ہیں کہ ان کی ایک ایک حرکت آپ کے ذہن پر نقش ہو اور آپ مسلسل ان کے بارے میں سوچتے رہتے ہوں۔ یہ آرٹ کا کرشمہ ہے۔ زندگی کا خالق خدا اور آرٹ کا انسان ہے اور آرٹ میں خدا کا بنایا ہوا فانی انسان لافانی بنتا ہے۔ وہ جو زندگی میں حرفِ غلط کی طرح مٹ گیا آرٹ میں دائمی سوالیہ نشان بن جاتا ہے کہ ہولی جیسی وہ زندگی جو غم کا انبارِ بے پایاں ہے خالق کے کون سے جود و کرم کا برہان ہے۔ اس طرح

آرٹ میں خدا کی خدائی کا حساب بے باق ہوتا ہے۔ ستم ہے یا کہ کرم تیری لذتِ ایجاد۔
آسمان پر خدا اور زمین پر افسانہ نگار دونوں پتھرائی آنکھوں سے دیکھتے ہیں کہ آسمان پر چاند پوری طرح گہنا گیا ہے اور زمین پر سرائے میں سے ایک عورت نکل کر بھاگتی ہے۔ سرپٹ، بگٹٹ، وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی۔ خدا کی آنکھ اس لیے پتھرا گئی ہے کہ یہ منظر بہت عام ہیں اور دنیا غم واندوہ کا گہوارہ ہے۔ اس دنیا کی تخلیق کا، اپنی لذتِ ایجاد کا جو لطف تھا وہ لے چکا۔ اور اب دُنیا کو اس کے کرے کا پھل بھوگنے کے لیے چھوڑ دیا۔ افسانہ نگار کی آنکھ اس لیے پتھرائی ہے کہ اسے افسانہ تخلیق کرنا ہے، آنکھیں نمناک ہو جائیں تو وہ اس منظر کی تاب نہیں لا سکے جسے آرٹ کا کرشمہ بننا ہے۔ اس کام کے لیے ضروری ہے کہ آنسو آنکھوں میں جذب ہو جائیں تاکہ چشمِ تخیل دھندلائے بغیر اس منظر کو دیکھ سکے جسے فنکارانہ تخیل ایک ایسے امیج میں بدل دیتا ہے جو زندگی بھر ہمیں ہانٹ کرتا ہے۔ خدا اسی معنی میں آرٹسٹ نہیں کہ اسے امیج بنانا نہیں آتا۔ وہ صرف خوں چکاں واقعات اور اذیت ناک بپتائیں پیدا کرتا اور انھیں پتھرائی آنکھوں سے دیکھتا رہتا ہے۔ اس کے پاس حیات ہے، کتابِ حیات نہیں، زندگی ہے زندگی کا افسانہ نہیں جسے وہ کسی ہولی کے نام منسوب کر سکے۔
حیات اللہ انصاری فنکار تھے لیکن فن کے گُر سمجھ نہ سکے کیونکہ نقاد نہیں تھے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ ناقدانہ بصیرت تخلیقی بصیرت ہی کی مانند اتنی کمیاب ہے کہ تخلیقی فنکاروں تک کو عطا نہیں ہوتی۔ ''گرہن'' پر انصاری صاحب کی کم فہم گزند پہنچانے والی تنقید کا نہایت ذہین اور مدلل جواب انیس اشفاق نے دیا ہے۔ فاروقی کی تنقید پر ان کی خاموشی اس عام خاموشی کا ایک حصہ ہے جو ہماری تنقید پر چھائی رہی اور قلم کو بغدا اور افسانہ کو قیمہ بنتے دیکھتی رہی اور اُف تک نہ کیا۔ وہ بھی خاموش رہے جنھوں نے بیدی پر پی ایچ ڈی کے مقالے لکھے اور اس کے نام کی روٹی کھاتے ہیں اور انھوں نے بھی چپ سادھ لی جو بیدی پر سمیناروں اور خاص نمبروں میں گھٹل مضامین لکھ لکھ کر تنقید کے سورما بنے بیٹھے ہیں۔ وہ نوجوان افسانہ نگار جنھیں ہمیشہ مجھ سے یہ شکایت رہی کہ میں بیدی اور منٹو سے آگے دیکھ نہیں پاتا یا بہ قول شموئل احمد میں وہ تھانیدار ہوں جس کے ایک ہاتھ میں بیدی کا اور دوسرے ہاتھ میں منٹو کا ڈنڈا ہے اور میں نئے افسانہ نگاروں کو اسی ڈنڈے سے ناپتا اور پیٹتا ہوں، وہ بھی خاموش رہے بلکہ انور خاں نے تو

شاید فاروقی کے مضمون کی تعریف میں خط بھی لکھا۔ ان لوگوں نے بھی چپ سادھ لی جنھیں مہدی جعفر اور حامدی کاشمیری کی طرح ہر اس افسانہ کا تجزیہ کرنے کا ہوکا ہوتا ہے جو بٹیر کی طرح ان کے ہاتھ لگتا ہے۔ میرے لیے بھی مصلحت تو خیر اسی میں تھی کہ میں بھی خاموشی کا جزو بن جاتا تاکہ جس بات کی میں کوشش کر رہا تھا کہ یہ تاثر نہ پیدا کروں کہ میں نے فاروقی کے خلاف محاذ کھول رکھا ہے اس میں کامیاب رہتا۔ مرحوم وحید اختر نے میرے متعلق کہیں لکھا تھا کہ میں ہر احمقانہ بات پر لٹھ لے کر کھڑا ہو جاتا ہوں۔ الفاظ مجھے ٹھیک سے یاد نہیں لیکن ان کا عندیہ یہ تھا کہ وہ اتنے پھچلے نہیں۔ بہت سی باتیں حقارت سے نظر انداز کر دینے کے قابل ہوتی ہیں۔ کیا فاروقی کے مضمون کی طرف ہماری خاموشی اسی حقارت کی آئینہ دار ہے یا ہمارے تنقیدی دیوالیہ پن یا فاروقی کے فرعونی رعب داب کا نتیجہ۔

میرا خیال ہے آخری دو باتیں صحیح ہیں۔ فاروقی میرے لیے کبھی اتنے غیر اہم نہیں رہے کہ اُن کی باتوں پر مسکرا کر خاموش ہو جاؤں۔ نارنگ اور فاروقی میرے ہمراز ہیں۔ میں ان سے الگ کبھی جی نہیں سکتا۔ رشتہ لاگ کا بھی ہے لگاؤ کا بھی۔ دراصل لاگ میں شدت لگاؤ میں شدت ہی کا نتیجہ ہے۔ فاروقی کا لکھا ہوا ہر لفظ میری آنکھ کا سرمہ ہے لیکن سرمہ جب کرکرا ہوتا ہے تو آشوبِ چشم آشفتہ بیانی میں بدل جاتی ہے۔ حیات اللہ انصاری کے اس جملہ پر کہ "کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ ہولی ہو جو ظلم ڈھاتی ہو، شوہر پر، سسرال پر اور اپنے بچوں پر۔" آدمی سوائے ہنسنے یا سر پیٹنے کے کیا ردِ عمل ظاہر کر سکتا ہے۔ فاروقی کا مندرجۂ ذیل جملہ اتنا ہی پریشان کن ہے جتنا کہ حیات اللہ انصاری کا:

> "میرا ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ بیدی عورتوں کے سچے ہمدرد نہیں ہیں۔ وہ انھیں ناقص العقل سمجھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ وہ ناقص العقل رہیں۔"

یہ جملہ پڑھ کر (اور گرہن پر فاروقی کی پوری تنقید ایسے ہی جملوں بلکہ اس سے بھی بڑھ چڑھ کر بڑے جملوں سے بھری ہوئی ہے) نہ میں مسکرایا اور نہ ہی سر پیٹ کر بیٹھ رہا بلکہ غم و غصہ سے بے قرار رہا جو میرا طبعی ردِ عمل ہے کیونکہ جہاں تک ادب کا تعلق ہے میں نقد کے سرد خون جانوروں میں سے نہیں ہوں۔ خراب شاعری اور خراب افسانوں کو پڑھ کر آدمی خاموشی سے انھیں بھلا سکتا ہے، کیونکہ چینی کے ظروف ٹیڑھے میڑھے بنے ہوں تو انھیں ایک طرف رکھ کر صحیح و سالم ظروف کو خریدا جا سکتا

ہے، لیکن جب چینی کے ظروف کی دُکان میں بدمست سانڈ گھس آئے تو آپ جانتے ہیں آپ کا طرزِ عمل دوسرا ہوگا۔

جہاں تک تنقید کا تعلق ہے حیات اللہ انصاری اور فاروقی میں بعد المشرقین ہے، لیکن آپ چاہے اتنے بڑے نقّاد سہی آپ فن پارے کو صحیح نظروں سے نہیں دیکھیں تو آپ سے بھی وہی حماقتیں سرزد ہوں گی جو ایک سادہ لوح ذہن سے ہوتی ہیں۔ فاروقی کے گزندو ہیں لگتے ہیں جو دل کے نازک مقامات ہوتے ہیں۔ اسی لیے بت شکن نقّاد کبھی بت کو توڑ نہیں پاتا۔ اپنے ٹوٹے ہوئے اوزاروں کے ساتھ وہ بت کے قدموں میں ہی ڈھیر ہو جاتا ہے۔ تاریخ میں اس کا ذکر اگر کبھی ہوتا ہے تو اس بت کے حوالے ہی سے ہوتا ہے جسے توڑنے کے لیے اس نے اپنی طاقت ضائع کی تھی۔ عبد اللطیف کا نام آج کون جانتا ہے۔ اگر ان کا ذکر کہیں ملتا ہے تو غالب کے حوالے سے ہی ملتا ہے جسے خاک میں ملاتے ملاتے وہ خود خاکستر ہو گئے۔ بات دراصل یہ ہے کہ فن اور فنکار کے ساتھ قاری کا رشتہ ذوق و شوق، کیف و نشاط، تعریف و تحسین اور عشق و پرستش کا ہوتا ہے۔ جبکہ نقد اور نقّاد کے ساتھ یہ رشتہ دانشورانہ اور ناقدانہ ہوتا ہے، اور دانشوری شغال صفت ہے۔ ایک لومڑی دوسری لومڑی کی چالوں کو اچھی طرح پہچانتی ہے۔

بیدی اور منٹو کے افسانوں کے تجزیے لکھتے وقت ایک اندرونی خلش مجھے رہتی تھی کہ یہ نقد کے نام پر عیاں کو بیان کرنے والا کاروبار تو نہیں۔ لیکن اب مجھے لگتا ہے کہ صاف ستھرے حقیقت پسند افسانوں کی فنّی اور معنوی تفہیم کا معاملہ بھی جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اُتنا سیدھا سادا نہیں۔ اگر فاروقی جیسا نکتہ سنج اور سخن شناس نقّاد بھی ٹھوکریں کھاتا ہو تو دوسروں کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دوسروں سے میرا مطلب قطعی عام قاری نہیں ہے۔ کیونکہ وہ تو ویسے بھی پاپیادہ ہوتا ہے اور یہ تو شہسوار ہی ہوتے ہیں جو میدانِ جنگ میں گرتے ہیں۔

کیوں گرتے ہیں اس کی وجوہات بے شمار ہیں اور اکثر و بیشتر پردۂ خفا میں رہتی ہیں۔ کبھی کبھی اِن پردہ نشین وجوہات میں سے کسی مسماۃ کے رُخسار، آنچل یا پیراہن سے چلمنِ تحریر رنگین ہو جاتی ہے تو طائرِ ظن و قیاس پر تولنے لگتا ہے۔ کسی کا یہ قول اب دنیائے نقد کی ضرب المثل بن چکا ہے کہ اسلوب کی خرابیاں اکثر کردار کی خرابیوں کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ فاروقی کی زیرِ بحث تحریر میں ناقدانہ کردار کی کونسی کمزوری جھلکتی ہے اس کا ذکر

آگے آئے گا۔ سرِ دست فاروقی کا دوسرا بیان دیکھیے جو مندرجہ بالا اقتباس کو مثالوں سے واضح کرتا ہے۔ فاروقی لکھتے ہیں:

”بیدی کے بارے میں ہم کہتے ہیں کہ وہ عورت کی مظلومی کے تجربہ کو آفاقی اور کائناتی سطح پر پیش کرتے ہیں۔ 'لاجونتی' اور 'میتھن' جیسے افسانوں کو پڑھ کر مجھے تو احساس ہوتا ہے کہ بیدی چاہتے ہیں کہ عورت مظلوم ہی رہے کہ اس کی مظلومیت میں انھیں دیویوں کی سی شان نظر آتی ہے۔“

فاروقی کی یہ تنقید ہمارے اس افسانہ نگار پر ہے جس نے پہلی بار اپنے افسانوں کے ذریعہ عورت کی عظیم اور خوبصورت متھ کی تعمیر کی۔ جدید تنقید میں اسطور اور اساطیر کی ڈفلیاں خوب بجتی ہیں لیکن شاید ہم ان لفظوں کے معانی سے بھی ٹھیک واقف نہیں۔ بہر حال اسطور وجود کی تمام پنہائیوں کا احاطہ کرتا ہے۔ عورت ماں بھی ہے، بہن بھی، بیٹی بھی، اور سیج پر بیسوا بھی اور جننی اور پالنہار کے روپ میں دیوی بھی۔ فاروقی کے ایک اور ناپسندیدہ فنکار فراق نے اپنی نظموں اور رُباعیات کے ذریعہ اور بیدی نے اپنے افسانوں کے ذریعہ عورت کے تمام روپ پیش کیے ہیں۔ کوئی ایک روپ عورت کا مکمل روپ نہیں، اور سب رُوپ مل کر اسے قدرت کا وہ حیرت انگیز اور دل آویز کرشمہ بناتے ہیں جسے دیکھ کر مرد (کم از کم بیدی کے افسانوں کا مرد) چکرا جاتا ہے۔

بیدی کی ہر عورت، عورت ہے اور کوئی عورت دیوی نہیں ہے۔ بیدی نے صرف اپنے ایک کردار کو، جو بے حد ارضی ہے، دیوی کا ڈائمنشن عطا کیا ہے اور وہ ہے ”ایک چادر میلی سی“ کی رانو۔ اور یہ بھی اس وجہ سے نہیں کہ وہ مظلوم ہے —— رانو مظلومیت میں تو غربت، بھوک، بیچارگی اور دُکھ کی ایسی ماری ہوئی ٹوٹی پھوٹی عورت ہے کہ حیوانیت کی سطح پر گر جاتی ہے۔ (بھوک کے مارے بچوں کا بھی خیال نہ کر کے چاول کی پوری پتیلی صاف کر جانے والا واقعہ دیکھیے) بلکہ اس لیے کہ زندگی کی ہر المناکی اور آزمائش میں رانو کا رویہ اثباتی ہے۔ مقاومت، صبر اور ثابت قدمی کے ذریعہ وہ اپنی ذات اور اپنے پریوار کو افلاس، وتھی چار، تشدد، ہلاکت اور تاریکی کی قوتوں سے بچالاتی ہے۔ قبولیت کی راہ کے آخری سنگِ گراں کو وہ اس وقت توڑ دیتی ہے جب اپنے بدکردار شوہر تلوکا کے قاتل کو اپنے داماد کے طور پر قبول کرتی ہے۔ اس وقت بیدی

صرف اتنا اشارہ کرتے ہیں کہ سنہری کلسوں سے دیوی کا طلائی تبسم منعکس ہو کر رانو کے چہرے پر پڑ رہا تھا اور اسے منور کر رہا تھا۔ یہ اشارہ بھی رانو کے دیوی بننے کا نہیں بلکہ اس پر دیوی کی برکتوں کے نزول کا ہے۔ جب بیدی رانو کے معاملہ میں، جس کے حقیقت پسند کردار پر دیوی کے اسطور کی چھوٹ پڑتی ہے، اتنی احتیاط سے کام لیتے ہیں کہ رانو رانو ہی رہے دیوی نہ بنے تو ظاہر ہے ان کے دوسرے نسائی کرداروں کی پیشکش میں فنکارانہ احتیاط کا کیا عالم ہو گا۔ بیدی کا نسوانی کردار ہمیشہ افسانہ کی حقیقت پسند زمین پر اپنے قدم جمائے رکھتا ہے۔ بیدی نہ تو اسے آئیڈیالائز کرتے ہیں نہ رومانٹی سائز۔ نہ تو اسے تمثیلی بناتے ہیں نہ جذباتی۔ نقادوں کو یہ بات گرہ میں باندھ لینی چاہیے کہ باوجود افسانوں کی بافت میں اساطیر کے تار و پود سے کام لینے کے بیدی کے افسانوں کی ہر عورت عصمت اور منٹو کی عورت کی مانند عورت ہی رہتی ہے۔ نہ آرکی ٹائپ بنتی ہے نہ آئیڈیل۔

حیات اللہ انصاری کی غلطی یہ تھی کہ انھوں نے ٹائپ اور آرکی ٹائپ میں دو برابر دو کی مماثلت دیکھی۔ مظفر علی سیّد بھی نارنگ کی اسطوری تعبیر کے ردِ عمل میں حیات اللہ انصاری کے نقشِ قدم پر چل نکلے اور یہ نہ دیکھ پائے کہ اسطوری ڈائمنشن افسانہ کو کیسا فنکارانہ حسن اور معنوی تہہ داری عطا کرتا ہے۔

فاروقی نے مظلوم عورت کی مثال میں لاجونتی اور میتھن کا نام لیا ہے۔ اگر فاروقی لاجونتی کو مظلوم عورت کا ٹائپ سمجھتے ہیں تو غلطی کرتے ہیں۔ فسادات میں مغویہ عورت کا تجربہ ہولناک ہوتا ہے جو اس کی بپتا کو ایک عام گرہستن کی مظلومیت سے مختلف بناتا ہے۔ ایک ہی ڈنڈے سے افسانوں کے ریوڑ کو ہانکنے کا مدرّسانہ رویہ ان نزاکتوں کو حساب میں نہیں رکھتا۔ شعر و افسانہ میں ہم نے کثیر المعنویت اور معنوی تہہ داریوں کا سبق فاروقی صاحب ہی سے پڑھا ہے۔ افسانہ کے کسی ایک پہلو کو حاصلِ افسانہ سمجھ لینا جزو کو کُل سمجھنا ہے جو کسری تنقید کی صفت ہے۔ بیدی لاجونتی میں مظلومیت سے نظریں نہیں چراتے لیکن اس سے ماورا انسانی رشتوں کے کسی اور ہی گہرے اور معنی خیز رمز کو دیکھ رہے ہیں۔ افسانہ میں یہ اشارہ پنہاں ہے کہ لاجونتی اور اس کے اغوا کرنے والے کے درمیان جو جنسی رشتہ تھا اس میں بایولوجی اپنا کام کر رہی تھی۔ گویا خوف کے گدلے پانیوں میں لذّت کا زیریں دھارا اس تعلق کو پیچیدہ بناتا ہے۔ لاجونتی کو اس کا

شوہر سندر لال پیٹا بھی کرتا تھا لیکن لاجونتی سندر لال سے ڈرتی نہیں تھی کیونکہ وہ اس کی پرنیتا یا منکوحہ تھی اور شادی معاشرتی عہد نامہ ہونے کے سبب عورت کے لیے موجبِ تحفظ ہوتا ہے کیونکہ سماج اس کا شاہد ہوتا ہے۔ (بیدی اپنے افسانوں میں خصوصاً 'ایک چادر میلی سی' میں ازدواج کی اہمیت پر بہت زور دیتے ہیں) اغوا کرنے والا مسلمان مرد لاجونتی کو مارتا نہیں تھا پھر بھی لاجو اس سے ڈرتی تھی، کیونکہ منکوحہ نہ ہونے کے سبب اس تعلق میں سماج کی کوئی ساجھے داری نہیں تھی۔ مرد کی کوئی ذمہ داری نہیں تھی اور لاجو غیر محفوظ تھی۔ مرد جب بھی چاہتا اسے گھر سے نکال سکتا تھا یا جیسا سلوک چاہتا کر سکتا تھا۔ افسانہ میں زور مظلومیت پر نہیں بلکہ لاجونتی کی نفسیاتی اور سماجی عالت پر ہے۔ اگر لاجونتی واپس اپنے گھر لائی نہ جاتی تو اغلب قیاس یہ ہے کہ بہت سی مغویہ عورتوں کی مانند وہ بھی اپنے خوف پر غالب آجاتی اور اپنے اغوا کرنے والے مسلمان مرد کے ساتھ سنسار بسا لیتی۔ ظاہر ہے ایسی کہانی کا آرکی ٹائپ بلبلِ گرفتار اور صیّاد کی محبت ہے۔

فاروقی صاحب کی نظر افسانہ کے اِن نکات پر ہوتی تو وہ ایسا دوٹوک بیان نہ دیتے کہ بیدی لاجو کو بھی مظلوم رکھ کر اسے دیوی بنانا چاہتے ہیں۔ افسانہ میں دیوی کی معنویت فاروقی صاحب کے سر سے گزر گئی۔ یہاں تو دیوی کا پورا تصوّر طنزیہ ہے۔ افسانہ کے کلیدی معنی تو یہی ہیں کہ سندر لال کا ہردے پلٹا ہو گیا ہے اور اسے واپس لانے کے بعد سندر لال اسے دیوی کی طرح پوجتا ہے۔ اور لاجو دیوی بننا نہیں چاہتی، عورت ہی رہنا چاہتی ہے۔ ایسی عورت جو گاجر سے روٹھے تو مولی سے من جائے۔ لاجونتی اور اس کے خالق راجندر سنگھ بیدی کی آرزو یہی ہے کہ لاجونتی عورت رہے۔ سندر لال اور شمس الرحمٰن فاروقی اسے عورت نہیں دیوی دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہ حقیقت کو نہیں اپنے ذہن کی پرچھائیوں کو دیکھ رہے ہیں۔ سندر لال زندگی میں اور فاروقی افسانہ میں عورت کو سمجھ نہیں پاتے۔ وجہ یہ ہے کہ سندر لال اور فاروقی دونوں بیدی سے زیادہ خود کو عورت کا ہمدرد بتانا چاہتے ہیں۔

اگر فاروقی صاحب ''مِیتھن'' کو پڑھ کر بھی یہی سمجھتے ہیں کہ بیدی چاہتے ہیں کہ عورت مظلوم ہی رہے تو انھوں نے کوئی دوسرا افسانہ پڑھا ہے ''میتھن'' نہیں پڑھا۔ افسانہ میں کیرتی کا کردار ایک بے حد غریب اور دُکھی لڑکی کے خود آگہی اور شعور کے مقام کو پہنچنے، اپنے جسم، اپنی ذات، اپنے وجود سے آگاہ ہونے، سادہ لوحی اور انفعالیت

سے نکل کر آزادی، انتخاب اور ذات کے اثبات کے دائرے میں داخل ہونے کا کردار ہے۔ بیدی کے افسانوں کی دو تھپڑیں نقادوں کو ہمیشہ یاد رکھنی چاہئیں۔ ایک وہ جو کوئی آواز پیدا نہیں کرتی اور رسیلے کی انگلیوں کے نشان ہولی کے گالوں پر چھوڑ جاتی ہے۔ دوسری وہ جو کیرتی مگن ٹلہ کو مارتی ہے اور جس کی آواز دُور تک پہنچتی ہے۔ اس آواز کو نہ سننے میں نقاد کے لیے خطرات پنہاں ہیں۔ کیرتی تھپڑ مارتی ہے، شیلپ کے پورے پیسے وصول کرتی ہے، شیلپ کے لیے سراجو کے ساتھ مجبوراہو جاکر میتھن کا تجربہ حاصل کرتی ہے اور سراجو کے سامنے سے بے نیاز گزر جاتی ہے۔ کیرتی تو مظلوم اور دیوی دونوں پر ایروز کی طاقت سے جگمگاتی عورت کی ظفرمندی کی علامت ہے۔
"گرہن" کے متعلق فاروقی صاحب لکھتے ہیں:

"بیدی کے افسانے میں سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس بات کی کوئی وثوق انگیز وجہ نہیں بیان کی گئی کہ ہولی اپنے گانو کے آدمی کی بات مان کر اسٹیمر سے اُتر کر اس کے ساتھ کیوں چلی جاتی ہے۔ اسٹیمر والے ہولی کو پریشان کر رہے تھے کہ وہ بے ٹکٹ تھی۔ جب اس کے گانو کا آدمی اسے پہچان کر اس کی مشکل حل کرنے کے لیے آگے آتا ہے تو فطری بات یہ تھی کہ وہ اس کا ٹکٹ خرید دیتا، لیکن وہ اسے طعنہ دیتا ہے کہ تو نے شریفوں والا کام نہیں کیا ہے۔ پھر کہتا ہے کہ اسٹیمر سے اُتر آؤ۔ رات کی رات سرائے میں آرام کرلو۔ صبح پو پھٹے لے چلوں گا۔ ظاہر ہے کہ ہولی جیسی سادہ لوح عورت کو بھی یہ بات مشکوک اور مخدوش لگنا چاہیے تھی، لیکن وہ اپنے ہاتھ سے اپنے پانو پر کلہاڑی مار کر اس کے ساتھ چل دیتی ہے۔ اس بات کا کوئی واقعاتی یا نفسیاتی جواز نہیں لیکن شاید بیدی چاہتے ہیں کہ ان کی عورتیں بالکل سادہ لوح، ارادہ اور Initiative سے عاری اور معمولی ذکاوت سے بھی محروم رہیں۔ میرا ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ بیدی عورتوں کے سچے ہمدرد نہیں، وہ انھیں ناقص العقل سمجھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ ناقص العقل رہیں۔"

یہ تخریبی اور خراب تنقید کا عبرتناک نمونہ ہے۔ تعبیر اور تفسیر سے اختلاف کی گنجائش تو ہمیشہ رہتی ہے لیکن جب نقاد اور وہ بھی فاروقی جیسا نقاد، جس کے یہاں متن کے

ذکر سے ایوانِ نقد کے سقف و بام گونجتے ہوں، وہ افسانہ کے متن کو بھی صحیح طور پر پڑھ نہیں رہا ہو تو جو کچھ افسانہ میں وقوع پذیر ہو رہا ہے اسے صحیح طور پر دیکھے گا کیسے اور نہیں دیکھے تو ظاہر ہے اس کی تعبیر بھی ٹیڑھی ہی ہو گی۔ اگر فاروقی کی باتیں سچ ہیں تو "گرہن" دو کوڑی کا افسانہ ہے اور اگر سچ نہیں تو فاروقی کی باتیں دو کوڑی کی ہیں، ان کی گراں مایہ تنقید پر بد نما داغ۔ ہولی اپنے گاؤں کے آدمی کی بات مان کر اسٹیمر سے اُتر کر اس کے ساتھ کیوں چلی جاتی ہے اس کی وثوق انگیز وجہ افسانہ میں موجود ہے لیکن فاروقی کو وہ نظر نہیں آ رہی کیونکہ وہ جان بوجھ کر اسے دیکھنا نہیں چاہتے۔ دیکھ لیں تو "گرہن" کو خراب افسانہ ثابت کرنے کی ان کی تمام کوششیں رائیگاں جائیں گی۔ چنانچہ وہ افسانہ کے متن کی اپنی پیشکش میں بے ایمانی سے کام لیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ اسٹیمر والے ہولی کو پریشان کر رہے تھے کہ وہ بے ٹکٹ تھی۔ اگر بات اتنی ہی تھی تو کتنی معمولی ہے۔ بے قصور ہولی بھی نہیں اور قصوروار اسٹیمر والے بھی نہیں، لیکن افسانہ میں یہ واقعہ کتنا لرزہ خیز ہے اسے اصل متن میں دیکھیے۔ بیدی لکھتے ہیں:

> "(ہولی) کچھ عرصہ تک لانچ کے ایک کونے میں بدحواس ہو کر بیٹھی رہی۔ پونے آٹھ بجے کے قریب ایک ٹینڈل آیا اور ہولی سے ٹکٹ مانگنے لگا۔ ٹکٹ نہ پانے پر وہ خاموشی سے وہاں سے ٹل گیا۔ کچھ دیر بعد ملازموں کی سرگوشیاں سنائی دینے لگیں۔ پھر اندھیرے میں خفیف سے ہنسنے اور باتیں کرنے کی آوازیں آنے لگیں۔ کوئی کوئی لفظ ہولی کے کان میں بھی پڑ جاتا — مرغی دو لے ...... چابیاں میرے پاس ہیں۔ پانی زیادہ ہو گا۔
>
> اس کے بعد چند وحشیانہ قہقہے بلند ہوئے۔ اور کچھ دیر بعد تین چار آدمی ہولی کو ایک تاریک کونے کی طرف دھکیلنے لگے۔ اسی وقت آبکاری کا ایک سپاہی لانچ میں وارد ہوا۔"

فاروقی کے یہاں جو معاملہ محض ٹکٹ کا اور ہولی کو پریشان کرنے کا ہے وہ تو افسانہ میں ہوسناک ملازمین کے ہاتھوں ہولی پر گذارے جانے والے ایک بھیانک گروہی زنا کی صورت اختیار کرنے والا ہے۔ حیوانوں کے شکنجہ میں گرفتار خوف زدہ، نرادھار، چار بچوں کو چھوڑ کر بھاگی ہوئی، سات مہینے کی حاملہ حواس باختہ ہولی کی اس وقت حالت کیا ہو گی، فاروقی کو اس میں نہ کوئی دلچسپی ہے نہ اس کا کوئی اندازہ اور یہ ہولی کا سب سے بڑا

المیہ ہے۔ رسیلا اسے نہیں سمجھتا۔ اس کی ساس اسے نہیں سمجھتی۔ اس کا دیور اسے نہیں سمجھتا کہ وہ تو سب گنوار ہیں۔ اردو کا سب سے بڑا نقاد بھی اسے نہیں سمجھتا تو ہولی کو سمجھے گا کون۔

کتھورام نہ صرف ہولی کے گانْو کا اور اس کے بچپن کا کھیلا ہوا تھا بلکہ اس وقت جب کہ وہ ایسی مصیبت میں گرفتار تھی جو عورت کی زندگی کا سب سے ہولناک تجربہ ہو سکتا ہے، وہ اس کا نجات دہندہ، مددگار اور محسن بن کر آیا تھا۔ اس کا ہاتھ تھامنا، اس کے شرن میں چل دینا ہولی کے لیے بالکل فطری بات تھی۔ فاروقی کہتے ہیں اس کے کہنے پر اسٹیمر سے کیوں اُتر آئی۔ میں کہتا ہوں جس اسٹیمر میں اس کی عصمت دری کی جانے والی تھی، وہ اسی میں بیٹھی رہتی، اسی میں سفر کرتی، کتھورام سے کہتی بھیّا اب تم جاؤ، یہ لوگ مجھے نہیں ستائیں گے۔ کیا چاہتے ہیں فاروقی صاحب۔

جب سارنگ دیوگرام کو جانے والی کوئی دوسری کشتی نہیں تھی، جب صبح ناؤ پڑتی تھی، جب ہولی اپنے پیچھے تمام کشتیاں جلا کر بھاگ آئی تھی، اور کتھورام کو وہ اپنا ہی آدمی سمجھتی تھی، اس وقت رات کی رات سرائے میں ٹھہر جانے کی بات اسے کیوں مشکوک اور مخدوش لگے۔

بات دراصل یہ ہے کہ پورے تجزیہ میں فاروقی کی نظر ہولی پر مرکوز ہی نہیں ہوتی۔ انھوں نے اس کے متعلق چند فیصلے کر لیے ہیں جو افسانہ کے سرسری سطحی اور مسخ مطالعہ پر مبنی ہیں۔ ہولی کیا ہے، اس کا دُکھ کیا ہے، اس کی ذہنی حالت کیا ہے، اس میں انھیں کوئی دلچسپی نہیں۔ ہولی دُکھی ہے، ساس سسر اور شوہر کی بہت ستائی ہوئی ہے، لیکن چاند گرہن کے وقت وہ اپنے بچوں کے ساتھ اشنان کرنے ندی پر آتی ہے۔ جب وہاں وہ اپنے میکے سارنگ دیوگرام کو جانے والی لانچ دیکھتی ہے تو میکے بھاگ جانے کا اضطراری اور خوفناک فیصلہ کرتی ہے۔ یہ اتنا بڑا فیصلہ ہے کہ اس کے بعد وہ کوئی فیصلہ کرنے کی اہل نہیں رہتی۔ وہ جھک کر اپنے بچہ کا منہ چومتی ہے اور بچہ کے رُخسار پر آنسو کا ایک قطرہ گرتا ہے اور وہ بھاگ کھڑی ہوتی ہے۔ اس کے دل میں غم واندوہ اور خوف ودہشت کا جو کہرام ہوگا ہم اس کا قیاس کر سکتے ہیں۔ اس کی حالت قید سے بھاگے ہوئے جانور کی ہے، ہراساں اور ہیبت زدہ۔ وہ لانچ میں جا کر سہمی سمٹی ہوئی ایک کونے میں بیٹھ جاتی ہے۔ فاروقی نے متن دھیان سے پڑھا ہوتا تو بدحواسی کا لفظ انھیں بھی

نظر آتا۔ بیدی لکھتے ہیں: "کچھ عرصہ تک لانچ کے ایک کونہ میں بدحواس ہو کر بیٹھی رہی۔" آدمی سادہ لوح ہو یا زیرک، خطرناک حالت کے شکنجہ میں جب بدحواس ہو جاتا ہے تو کچھ سوچ نہیں پاتا، اور اس وقت جو اسے خطرے سے باہر نکال لیتا ہے اس کی ہر بات مان لیتا ہے۔ بدحواسی میں آدمی اپنا ارادہ و عمل کھو بیٹھتا ہے اور دوسروں کے کہنے پر کام کرتا ہے۔ اس میں کم ذکاوت اور زیادہ ذکاوت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

فاروقی صاحب لکھتے ہیں: "جب اس کے گانو کا آدمی اسے پہچان کر اس کی مشکل حل کرنے کے لیے آتا ہے تو فطری بات یہ تھی کہ وہ اس کا ٹکٹ خرید دیتا۔" ——اور ہولی کو اسی جہاز پر سفر کے لیے روانہ کر دیتا جہاں چند لمحوں پہلے چار آدمی اس کا ریپ کرنے کے لیے اسے کھینچ رہے تھے۔ میرا خیال ہے اگر فاروقی صاحب خراب شاعری کی طرح خراب افسانے بھی لکھتے تو وہ ایسے ہی مشکل کشا کردار تخلیق کرتے جو بے ٹکٹ عورتوں کے ٹکٹ خرید کر انھیں ریپ ہونے کے لیے جہازوں پر روانہ کرتے رہتے۔

اس احمقانہ بات کے علاوہ فاروقی صاحب کی تلخیص میں اور بھی غلط بیانیاں ہیں۔ اس کے گانو کا آدمی ہولی کو پہچان کر اس کی مشکل حل کرنے نہیں آتا جیسا کہ فاروقی صاحب لکھتے ہیں بلکہ ہولی کتھورام کی آواز سے پہچان کر اسے بلاتی ہے۔ لانچ کے اس حصہ میں اندھیرا اتنا تھا کہ آدمی کے ہولی کو پہچاننے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اسی لیے بیدی نے ایک دوسرے کو آوازوں سے پہچاننے کی بات لکھی ہے۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں کہ ٹکٹ دلانے کا فطری کام کرنے کی بجائے یہ آدمی ہولی کو طعنہ دیتا ہے کہ تو نے شریفوں والا کام نہیں کیا ہے۔ پھر کہتا ہے کہ اسٹیمر سے اُتر آؤ۔ ایسی احمقانہ باتیں غبی سے غبی افسانہ نگار بھی نہیں لکھے۔ شریفوں والے کام کی بات کتھورام ہولی کو لے کر لانچ سے نیچے اُتر آنے اور ڈاک پر قدم رکھنے کے بعد کہتا ہے:

"ہولے، کیا تم اساڑھی سے بھاگ آئی ہو؟"

"ہاں"

"یہ سرپٹھ جادیوں کا کام ہے......اور جو میں کائستھوں کو خبر کر دوں تو۔"

ہولی ڈر سے کانپنے لگی۔ وہ نہ تو نباب جادی تھی نہ سرپٹھ جادی۔ اس جگہ اور ایسی حالت میں وہ کتھورام کو کچھ کہہ بھی تو نہ سکتی تھی۔"

افسانہ میں ہر واقعہ اور اس کے وقوع پذیر ہونے کے وقت اور مقام کی ایک اہمیت

ہوتی ہے۔ کتھورام اس وقت ہولی کے لیے فرشتۂ رحمت ہے، لیکن اب اس کا دوسرا روپ ظاہر ہوتا ہے۔ کتھورام سارنگ دیوگرام سے بڑی اُمنگوں کے ساتھ نکلا تھا اور سابرمتی پار کر کے نامعلوم دیس کو چلا گیا تھا۔ آبکاری کے سپاہی کی اسفل نوکری اس کی تمناؤں کی شکست کی علامت ہے۔ بھرشٹ دنیا میں وہ اپنے بچپن اور گانو کی معصومیت کھو کر بھرشٹ ہو چکا ہے۔ اس کی باتیں ہولی پر اس کی گرفت کو مضبوط کرتی ہیں اور ابھی ہولی نے اطمینان کی سانس بھی نہ لی تھی کہ اسے دوسرے خوف میں مبتلا کر دیتی ہیں۔ سرپنچ جادی والی بات کا ہولی کے پاس کوئی جواب نہیں ہے۔ پورے افسانہ میں ہولی جو بھی کرتی تھی گھر والوں کی نظر میں غلط تھا۔ ہولی کو سب کچھ خاموش برداشت کرنا پڑتا تھا کیونکہ اپنے حق میں وہ جو بات بھی کہنا چاہتی اس کے خلاف ہی جاتی۔ بے قصور ستم سہنے والا جب اپنی بے گناہی کے اظہار کے لیے بھی زبان نہ کھول سکے تو یہ ظلم کی انتہا ہے اور ہندوستانی سماج میں عورت پر یہ خاموش ظلم صدیوں سے اس قدر عام ہے کہ پورا معاشرہ اس کا عادی ہو چکا ہے۔ مظلوم کا مسئلہ سرپنچ جادی اور نباب جادی کا ہوتا ہی نہیں۔ ہولی پھر کچھ کہنا چاہتی ہے اور کہہ نہیں پاتی۔ اس جگہ اور ایسی حالت میں وہ کتھو رام سے کیا کہتی۔

کتھورام ہولی کے لیے پھر بھگوان کا روپ اختیار کرتا ہے۔ ''ڈرو نہیں ہولے، میں تمھاری ہر مدد کروں گا۔ یہاں سے کچھ دُور ناؤ پڑتی ہے۔ پوپھٹے لے چلوں گا۔'' سرائے کے مالک کے پوچھنے پر جب ہولی کو اپنی پتنی بتاتا ہے تو بیدی لکھتے ہیں: ''ہولی کی آنکھیں پتھرانے لگیں۔ ایک دفعہ اس نے اپنے پیٹ کو سہارا دیا اور دیوار کا سہارا لے کر بیٹھ گئی۔''

کیا اس ناگفتہ بہ صورتِ حال میں گرفتار ہولی یا کسی بھی عورت کے متعلق آدمی یہ سوچے گا کہ وہ بے وقوف ہے، اس میں ذکاوت نہیں، ارادہ وعمل نہیں، یا یہ سوچے گا کہ بیچاری ایک اور مصیبت میں پھنس گئی ہے، نہ ہاں کہہ سکتی ہے نہ نا کہہ سکتی ہے، نہ آگے جاسکتی ہے نہ پیچھے، نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے۔ اور آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا میرے آگے والی کیفیت ہے۔ مصیبت میں گرفتار ایک کمزور عورت کی دویدھا کو فاروقی دیکھ نہیں پاتے تو ان سے یہ توقع کہ وہ نفسیاتی اور جذباتی گتھیوں کو سمجھ پائیں گے عبث ہے۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں:

''افسانے میں کمزوری یہ ہے کہ ہولی کا کردار پوری طرح انفعالی ہے۔

سسرال کے نفسیاتی اور جسمانی مظالم کو وہ چپ چاپ سہتی ہے۔ بھاگ نکلنے کے لیے اس کے پاس کوئی منصوبہ نہیں۔ سسرال اور سرائے دونوں جگہ سے وہ بالکل اندھوں کی طرح نکلتی ہے۔ اور اس میں مقاومت بالکل نہیں۔ اس کا سب سے بڑا احتجاج یہی ہے کہ وہ بھاگ نکلے اور پھر (غالباً) خودکشی کی کوشش کرے۔ اس کا کردار بالکل یک رنگا ہے اور اس پر جو گزرتی ہے محض صیغۂ مبالغہ ہی میں گزرتی ہے۔ افسانہ کا انجام ڈرامائی سے بڑھتے بڑھتے میلوڈرامائی ہو گیا ہے۔"

افسانہ کی گردن مارنے کے لیے فاروقی کے قلم کا یہ کاری وار ہے، لیکن غور سے دیکھیں تو فاروقی کا ہر لفظ غلط ہے اور ہر بیان سفید جھوٹ ہے۔ ہولی کا کردار بالکل انفعالی نہیں۔ رسیلا کی پانچ انگلیوں کے نشان اس کے گال پر اسی لیے ہوتے ہیں کہ اس نے سامنے جواب دیا تھا۔ ایک خاموش احتجاج وہ ہے جو پورے افسانہ میں ہولی کے سوچ کی صورت جاری و ساری ہے۔ وہ سوچتی رہتی ہے، اپنی ساس کے طعنوں تشنوں پر، دیور کی مار پیٹ پر، سسر کی ڈانٹ دھمکی پر، رسیلے کی زیادتیوں پر، اسے ہلکان کر دینے والی پے بہ پے زچگیوں پر، اس کی سوچ میں بڑا تیکھا پن، تلخی اور طنز ہے۔ یہ تلخی اور طنز لڑائی جھگڑے کی صورت میں ظاہر ہو تو ہولی لڑاکو اور زبان دراز عورت بن جائے گی اور افسانہ اس تاثر سے محروم ہو جائے گا جو ایک دُکھی وجود کی خاموش اذیت سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ خاموش اذیت، یہ بے زبان دُکھ کا سلسلہ ہولی سے شروع ہوتا ہے تو نازیوں کے کنسنٹریشن کیمپ پر ختم ہوتا ہے۔ مظالم کو چپ چاپ سہنا انفعالیت نہیں، مجبوری اور بے بسی ہے۔

ہولی سے برملا احتجاج کی توقع نقاد کی ایسی خودرائی ہے جس کے ذریعہ وہ افسانہ نگار پر اپنی فضیلت ظاہر کرتا ہے۔ یہاں فاروقی بیدی سے زیادہ عورت کے ہمدرد اور خیر خواہ نظر آتے ہیں۔ اتنے بڑے نقاد ہو کر فاروقی اتنی بات نہیں سمجھتے کہ تجویزی تنقید تنقید کی خراب قسم ہے۔ وہ اس بن لکھے معاہدے کا بھی لحاظ نہیں کرتے جو قاری اور افسانہ نگار کے درمیان ہوتا ہے کہ قاری اس افسانہ کو ہی پڑھے گا جو افسانہ نگار دے رہا ہے، کسی دوسرے قسم کے افسانہ کی طلب اور توقع کیے بغیر۔ وہ بی اے میں پڑھا ہوا اپنا یہ سبق بھی بھول جاتے ہیں کہ اگر ہملٹ اور آتھیلو کے کردار ایک دوسرے سے بدل جائیں تو کوئی ٹریجیڈی وقوع پذیر نہیں ہو۔ کردار بدل جانے سے افسانہ بدل جاتا ہے۔ یہ بھی

ممکن تھا کہ ہولی اگر احتجاج کرتی، مقاومت کرتی، اینٹ کا جواب پتھر سے دیتی، تو اسے زدوکوب کیا جاتا اور رسیلا اس پر مٹی کا تیل چھڑکتا اور دیور اسے دیا سلائی دکھا کر جلتی مشعل بنا دیتا۔ ایسے واقعات آئے دن زندگی میں ہوتے رہتے ہیں۔ احتجاج، مقاومت، بغاوت اور آزادی کے افسانے شہری متوسط طبقہ کے پس منظر میں لکھے جاتے ہیں کیونکہ یہ طبقہ بغاوت کے فشار کو خود میں جذب کر سکتا ہے۔ یہ دوسری قسم کے افسانے ہوتے ہیں اور "گرہن" الگ قسم کا افسانہ ہے۔ اس کی الگ شناخت میں نقادانہ بصیرت ہے اور جو کچھ وہ دینے کا دعویدار نہیں، اس کا مطالبہ اور اس کا افسوس ناقدانہ کج فہمی کی نشانی ہے۔ فاروقی کے ایسے مطالبوں کے ضمن میں مَیں لکھ چکا ہوں کہ وہ عورت کی ٹھڈّی پکڑ کر کہتے ہیں کہ تم کتنی خوبصورت ہو لیکن تمھارا عیب یہی ہے کہ تمھاری داڑھی نہیں ہے۔

فاروقی صاحب لکھتے ہیں: "بھاگ نکلنے کے لیے اس کے پاس کوئی منصوبہ نہیں۔ سسرال اور سرائے سے وہ بالکل اندھوں کی طرح نکلتی ہے۔" فاروقی صاحب اتنی سی بات نہیں جانتے کہ ہولی اگر بھاگ نکلنے کے منصوبے بنایا کرتی تو یہ سوال ضرور اُٹھتا کہ وہ کس ٹائپ کی عورت ہے، کیسی ماں ہے، چونکہ وہ منصوبے نہیں بناتی اور بھاگنا اس کا اضطراری عمل ہے، اس لیے یہ سوال بھی پیدا نہیں ہوتا۔ آدمی کے اضطراری عمل کے متعلق ہم کہتے ہیں، وہ ایسا تو نہ تھا، پتہ نہیں اس ایک لمحہ میں اسے کیا ہو گیا۔ اسی لیے فاروقی صاحب کا یہ بیان بھی غلط ہے کہ سرائے اور سسرال سے وہ اندھوں کی طرح نکلتی ہے۔

سرائے کی بات تو جب سرائے کا واقعہ آئے گا تب کروں گا، لیکن ہولی کے دل میں غم کے لاکھ طوفان سہی، گھر سے یعنی سسرال سے وہ اپنے بچوں کے ساتھ چاند گہن کے وقت اشنان کے لیے نکلتی ہے تو نہ تو اس کے ذہن میں بھاگ نکلنے کا کوئی منصوبہ ہوتا ہے نہ ارادہ، اسی لیے اندھوں کی طرح نہیں نکلتی بہ قائمِ ہوش و حواس نکلتی ہے۔ ندی پر جب وہ سارنگ دیو گرام جانے والی لانچ کو دیکھتی ہے تو سسرال کے جہنم سے چھوٹنے اور میکے کی فردوسِ گم گشتہ کو پانے کا اضطراری فیصلہ کرتی ہے۔ افسانہ میں میکے کا موٹف بطور فردوسِ گم گشتہ کے کلیدی اہمیت رکھتا ہے اور بیدی نے اسے غیر معمولی فنکارانہ قدرت اور تخئیلی طاقت سے پروان چڑھایا ہے۔ میکہ خوشحالی، خرمی، لاڈ پیار، معصومیت، کھیلتا بچپن اور گربے ناچتی جوانی سے عبارت ہے۔ اس کی یاد کی مہک زبردست تضاد پیش کرتی ہے سسرال کی دُکھ اور گھٹن بھری پر آزار زندگی سے۔ آپ ذرا

اس فنکاری کی داد دیجیے کہ ایک ایسے افسانہ میں جو چونکا دینے والے واقعات سے بھرا پڑا ہے، بیدی نے نفسیاتی صداقتوں اور حقیقت نگاری کے تقاضوں کا کیسا خیال رکھا ہے۔

اب سرائے سے اندھوں کی طرح بھاگنے کی بات لیجیے اور اس کے ساتھ فاروقی کی یہ تہمت بھی ہولی کے سر منڈھ دیجیے کہ اس میں مقاومت بالکل نہیں۔ ہم یہ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ سرائے کے کمرے میں ہولی نے شراب پیے ہوئے کتھورام کی مقاومت نہیں کی ہو، سرائے سے بھاگ نکلنا ہی بتاتا ہے کہ وہ اس کے شکنجہ سے چھوٹ کر آئی ہے، اور ایسی عورت اندھے کی طرح ہی نکلتی اور بھاگتی ہے، چہل قدمی نہیں کرتی۔ وہ عورت جس کی عصمت دری ہو جاتی ہے وہ روتی بسورتی نڈھال اور لڑکھڑاتی چلتی ہے۔ بھاگے کیوں اب اس کے پاس کھونے کے لیے کیا رہا ہے۔

فاروقی کا یہ جملہ کہ "اس کا سب سے بڑا احتجاج یہی ہے کہ بھاگ نکلے اور پھر (غالباً) خودکشی کی کوشش کرے" اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کا اشہبِ قلم بھی ہولی کو اپنی ٹاپوں میں روندنے کے لیے اندھے کی طرح بھاگ رہا ہے۔ انھیں بالکل ہوش نہیں کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں۔ اس ایک لمحہ میں جب ہولی بھاگنے کا اضطراری فیصلہ کرتی ہے۔ ہولی ہولی نہیں رہی، ماں بھی نہیں رہی، عورت بھی نہیں رہی، بلکہ مکتی کے لیے بیقرار ایسی آتما بن گئی ہے جو قفس سے پنچھی کی طرح بھاگنا چاہتی ہے۔ بھاگنا احتجاج نہیں ہے مکتی اور نجات ہے۔ بھاگنے والا یہ نہیں کہتا کہ میں تمھارے ظلم کے خلاف احتجاج کرتا ہوں۔ ہاں خودکشی ظلم کے خلاف احتجاج کا ایک روپ ہو سکتی ہے، جیسا کہ بہت سے بدھ بھکشو اور طالبِ علم ویتنام، کمبوڈیا، برما اور شری لنکا میں جل کر کیا کرتے تھے۔ یہاں قوسین کی (غالباً) والی خودکشی کی بات تو بالکل بے معنی اور بے بصیرت ہے۔ بھاگنا، مکتی اور نجات پانا جینے کے لیے ہوتا ہے، مرنے کے لیے نہیں۔ ہولی کا اپنے میکے کی طرف بھاگنا بھی خواہشِ زیست کے لیے ہے۔ قید و بند سے چھوٹ کر بھاگنے والا موت کا خیال نہیں کرتا۔ اسے خیال سلامتی سے بچ نکلنے کا ہوتا ہے اور خوف پکڑے جانے اور مارے جانے کا۔

فاروقی لکھتے ہیں: "اس کا (ہولی کا) کردار بالکل یک رنگا ہے اور اس پر جو گزرتی ہے محض صیغۂ مبالغہ ہی میں گزرتی ہے۔"

ایسا بیان افسانہ کو مکمل طور پر پڑھنے والا شخص ہی دے سکتا ہے جو فن پارے کی پنہاں اور عیاں باریکیوں اور نزاکتوں کو دیکھ نہیں پاتا۔ ہولی کا کردار بالکل یک رنگا نہیں۔ میکہ میں سہیلیوں کے ساتھ گربے گاتی ہولی میں کنوارپن کی سگندھ ہے۔ جواں خوبصورت چاندرانی بہو میں لبھاؤنی دُلہن کا روپ ہے۔ ایک روپ کام کرتی گر ہستن کا ہے۔ دوسرا روپ ماں کا ہے۔ ایک روپ پے بہ پے بچے جنتی سات مہینے کی حاملہ کا ہے۔ ساس کے طعنے، سسر کی پھٹکار، شوہر کے طمانچے اور دیور کی جھڑکیوں کو برداشت کرتی ہولی کا روپ صبر وتحمل کی تصویر ہے۔ ہر ظلم اور زیادتی کے خلاف اندر ہی اندر سوچتی، خاموش احتجاج کرتی ہولی اپنی تلخ طنزیہ سوچ میں ایک حسّاس اور باشعور عورت ہے، ذکاوت سے عاری ناقص العقل عورت نہیں۔ میکہ کی سہانی یادوں میں ہولی کا وہ روپ سامنے آتا ہے جو نشاط جو مسرّت کا خوگر، اور ایروز کی بہاروں سے گل بداماں ہے اور جسے آڑھتیوں کے گھر کی فضا نے کچل دیا ہے لیکن مار نہیں سکی۔ وہ ہولی کے اندر زندہ ہے۔ اور پھر وہ ہولی بھی ہے جو بھرپاتی ہے۔ آپ ارادے کی بات کرتے ہیں، وہ ایسا خطرناک فیصلہ کرتی ہے جو موت اور زندگی کی کشمکش کے نقطۂ عروج پر ہی ممکن ہے۔ حواس باختہ، خوف زدہ، تنہا، حاملہ ہولی کا روپ اور ہے۔

فاروقی کی یہ بات بھی سر تا سر غلط ہے کہ ہولی پر جو کچھ گزرتی ہے صیغۂ مبالغہ ہی میں گزرتی ہے۔ افسانہ کا آرٹ تو اسی میں ہے کہ ہولی پر ظلم کے پہاڑ نہیں ٹوٹتے۔ جو کچھ ہوتا ہے وہی تو ہے جو عام ہندوستانی گھروں میں ہوتا رہتا ہے۔ اسی پہلو پر تو حیات اللہ انصاری نے اپنی اُلٹی منطق چلائی ہے کہ ہولی کے بھاگنے کی کوئی معقول وجہ افسانہ میں نہیں۔ ساس اُٹھتے بیٹھتے طعنے دیتی ہے لیکن ہولی چونکہ حاملہ ہے اس کا خیال بھی رکھتی ہے۔ رسیلا رسیلا ہے "ایک چادر میلی سی" کا تلوکا نہیں۔ ظالم مرد کا کردار دیکھنا ہو تو "گیان سنگھ شاطر" میں باپ کا کردار دیکھیے۔ ایسا کوئی کردار اور اس سے سرزد ہونے والے دل کو لرزا دینے والے واقعات بیدی کے افسانہ میں نہیں کیونکہ "گیان سنگھ شاطر" خود نوشت ناول ہے اور جیسا کہ بیدی ببل کے حوالے سے اپنے مضمون "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں بتاتے ہیں کہ زندگی افسانہ سے زیادہ سفّاک ہوتی ہے، اور تخلیقی افسانہ میں زندگی کی حقیقت تخیل کی بھٹی میں پک کر آرٹ کی حقیقت بن جاتی ہے جو اپنی جمالیاتی قدر کے سبب قابلِ قبول، قابلِ برداشت حسن آفریں ہوتی ہے اور جذبات کی

تنقیح کرتی ہے۔ یہی چیز بیدی کو راشد الخیری اور ان کے قبیلے کے لکھنے والوں سے الگ کرتی ہے۔ یہ فرق آرٹ اور نان آرٹ کا ہے۔ عورت پر مصیبتوں کے پہاڑ توڑنے والے فرہاد عورت کی بپتا کو اس قدر رقت انگیز اور نا قابل برداشت بنا دیتے ہیں کہ ان کی کہانی آرٹ کے نشاطیہ عنصر سے تہی ہو جاتی ہے۔ "گرہن" کو آپ ہولی کی دُکھ بھری کہانی ہونے کے باوصف ایک المیہ ڈرامے کی مانند جتنی بار پڑھیں گے ایک نئی مسرت سے دو چار ہوں گے کیونکہ ہر مطالعہ معنی کے نئے آفاق ذہن پر روشن کرے گا۔

فاروقی کی اس بات کو کہ افسانہ کا انجام ڈرامائی سے بڑھتے بڑھتے میلوڈرامائی ہو گیا ہے، میں شک کا فائدہ دوں گا کہ حیرتناک اور میلوڈرامائی میں جو نازک فرق ہے اس کی پرکھ آسان نہیں ہے۔ یہ اپنے اپنے تاثر کی بات ہے۔ حیرت کا لفظ میں نے اس لیے استعمال کیا کہ وہ شاعری کی تنقید کے ضلع کا لفظ ہے اور بیدی کے افسانوں کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ شاعری سے بہت قریب ہیں۔ یہ بات سچ ہے اور "گرہن" شاید بیدی کا سب سے زیادہ شاعرانہ افسانہ ہے۔ ایک خوبصورت نظم کی مانند اس کا انجام بھی قطعیت پر ختم نہیں ہوتا بلکہ ابہام کے دُھندلکوں میں ملفوف ہو کر ہمیں ایک غمناک عالم حیرت میں چھوڑ جاتا ہے۔ میلوڈراما محض واقعہ کی ہولناکی سے سنسنی پیدا کرتا ہے۔ ہم آنکھیں پھاڑے، خون خرابے، قساوت اور سفاکی یا ایسے ہی کسی منظر کو دیکھتے رہتے ہیں جو ہم میں سنسنی یا تھرل پیدا کرے، دورانِ خون کو تیز کر دے۔ "گرہن" میں ویسے دیکھنے جاؤ تو آخری منظر میں کچھ بھی نہیں۔ ایک حاملہ عورت ہے جو سرائے میں سے نکل کر گرتی پڑتی بھاگ رہی ہے۔ کوئی قتل نہیں، کوئی چھلانگ نہیں، کوئی ننگی تلوار لیے پیچھے دوڑتا ہوا آدمی نہیں۔ میلوڈراما والی کوئی کیفیت اور صورت نہیں۔

لیکن "گرہن" کا انجام پورے افسانہ کا حاصل ہے۔ کم افسانوں کے انجام ذہن پر اس طرح نقش ہیں جیسے کہ "گرہن" کا۔ بیدی افسانہ کے انجام میں ہانٹ کرنے والا امیج بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ہولی کا بھاگنا اور گرنا اور بھاگنا تو محض خاکہ ہے، لیکن بیدی نے اس تصویر میں ایسے ایسے رنگ بھرے ہیں، ایسے نقش اُبھارے ہیں، جن کے بغیر تصویر میں یہ اثر انگیزی پیدا نہ ہوتی۔ میلوڈراما ایسی تخیلی رنگ آمیزی سے خالی ہوتا ہے۔ اس کے لیے ایک واقعہ جو سنسنی پیدا کرے کافی ہوتا ہے۔ "گرہن" کے انجام کے لیے فن اور زندگی کے بہت سے عناصر کی ضرورت پڑتی ہے۔ پہلے تو اس عنوان کی جو

انجام کے وقت اپنی پوری معنویت ظاہر کرتا ہے، پھر ان اساطیر کی جو راہو اور کیتو کی صورت گرہن سے متعلق ہیں۔ اس سمندر کی جہاں سے لانچ سارنگ دیو گرام کو جاتی ہے۔ اشنان کرنے والے لوگوں اور شنکھ کی آوازوں کی، سرائے اور بھاگتی ہوئی ہولی اور دُھندلے سایوں اور چھوڑ دو پکڑلو کی آوازوں کی۔ اور سب سے بڑا عنصر تو افسانہ کا وہ سحر انگیز خوبصورت بیانیہ ہے جو ان تمام عناصر کو ایک وحدت میں سموتا ہے۔ پورا افسانہ ایک ایسی سمفنی ہے جس میں مختلف سازوں کی الگ الگ آوازیں الگ الگ کیفیتیں پیدا کرتی ہیں اور آخر میں تمام ساز مل کر سمفنی کو کریزنڈو کے نقطۂ عروج پر لے جا کر وہ تاثر پیدا کرتے ہیں جس میں خوف و غم کے جذبات اس حیرت میں تحلیل ہو جاتے ہیں جو آسمان پر کسی پُر جلال اور ہیبت زا کائناتی فینو مینا کے نظارے سے پیدا ہوتی ہے۔ ذیل میں پورا اقتباس دیکھیے اور حیران ہوئیے فنکارانہ تخیل کے اعجاز پر کہ وہ ایک تھرڈ کلاس صنفِ سخن اور چوراہوں پر بولی جانے والی زبان میں آرٹ کے کیسے معجزے تخلیق کرتا ہے:

"سمندر کی ایک بڑی بھاری اُچھال آئی۔ سب پھول، بتاشے، آم کی ٹہنیاں، گجرے اور جلتا ہوا مشک کافور بہا کر لے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لیتی گئی —— دُور بہت دُور، ایک نامعلوم، ناقابلِ عبور، ناقابلِ پیمائش سمندر کی طرف...... جہاں تاریکی ہی تاریکی تھی...... پھر شنکھ بجنے لگے۔ اُس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ، بگٹٹ...... وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی...... اُس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا جا چکا تھا۔ راہو اور کیتو دونوں نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا...... دو دُھندلے سے سائے اُس عورت کی مدد کے لیے سراسیمہ اِدھر اُدھر دوڑ رہے تھے...... چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا اور دُور، اساڑھی سے ہلکی ہلکی آوازیں آ رہی تھیں۔

دان کا وقت ہے......

چھوڑ دو...... چھوڑ دو...... چھوڑ دو......

ہر پھول بندر سے آواز آئی ——

پکڑلو...... پکڑلو...... پکڑلو......

....

....

چھوڑدو...... دان کا وقت ہے...... پکڑلو...... چھوڑدو!"

افسانہ ختم ہو جاتا ہے لیکن فاروقی ہولی کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ہولی کا انجام معلوم نہیں ہوتا۔ خدا معلوم وہ سمندر میں جاکر ڈوب جاتی ہے یا خوف اور ضعفِ جانی سے مر جاتی ہے اس کا اسقاطِ حمل ہوتا ہے اور وہ دورانِ اسقاط جاں بحق تسلیم ہوتی ہے۔"

آرٹ میں ابہام کے حسن کا شعور بخشنے والا نقاد افسانہ کی تنقید میں لیڈی میکبتھ کے کتنے بچے تھے کے سنڈروم کا شکار ہو جاتا ہے اور وہ بھی اس وقت جب شعر و ادب کی شرح کے جدید ترین نظریات سے اس کی تنقید آراستہ ہے، اس سے آپ ہماری فکشن کی تنقید کی بدنصیبی کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ "گرہن" کے انجام میں ابہام کا وہی حسن ہے جو اندھیری رات میں ٹوٹتے ستارے کے نظارے میں ہے۔ کوئی یہ نہیں پوچھتا کہ ستارہ کہاں گرا۔ ہولی کے انجام کے متعلق یہ سوالات کبھی ان قارئین کے ذہن میں پیدا نہیں ہوئے جو اس افسانہ کے دلدادہ رہے ہیں۔ فاروقی کے یہ سوالات پر کیف اور وجد آفریں موسیقی کے دوران پٹاخوں کی آواز کے مترادف ہیں۔ شعر و افسانہ شرح معنی کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ ابہام کی دُھند میں اپنا حسن بے نقاب کرتا ہے۔ ایک جابر جرنیل کی طرح ایک گلبدن شعر اور نازک اندام افسانہ کے سامنے وردی پوش سوالات کی پلٹن کھڑی کر کے اس سے اس کے تمام معنوی اسرار اگلوا دینا فاروقی کا مرغوب ترین تنقیدی طریقۂ کار ہے۔

لیکن ہولی کے انجام کے متعلق فاروقی کے یہ سوالات ایک ناگوار ناقدانہ منصوبہ کے تحت ہیں۔ ہولی کی موت تو محض ایک بہانہ ہے۔ اب وہ اس کی موت کے کندھوں پر بندوق رکھ کر افسانہ نگار کو نشانہ بنانا چاہتے ہیں۔ وہ لکھ چکے ہیں کہ "میرا ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ بیدی عورتوں کے سچّے ہمدرد نہیں۔ وہ انھیں ناقص العقل سمجھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ ناقص العقل رہیں۔" اب فاروقی صاحب یہ بتانا چاہتے ہیں کہ بیدی کے افسانہ میں ہولی (= عورت) کے جینے کا نہیں بلکہ مرنے کا جواز مہیا کیا گیا ہے۔ یعنی بیدی کے افسانوں میں عورت اپنے دُکھ اور اپنی مظلومیت سے مر کر ہی نجات پا سکتی ہے۔ گویا زندگی

میں عورت کے لیے نجات اور دُکھ سے چھٹکارے کے تمام راستے مسدود ہیں۔ وہ مکتی کی کوشش کرے گی تب بھی مرے گی...... آپ دیکھیں گے کہ ہولی کی موت میں بیدی کو اتنی دلچسپی نہیں جتنی فاروقی کو ہے، کیونکہ اس کی موت کی انھیں ضرورت ہے تاکہ وہ اپنا یہ الزام ثابت کرسکیں کہ بیدی کے یہاں عورت مر کر ہی نجات پا سکتی ہے۔

فاروقی یہاں جس ناقدانہ تسامح کے شکار ہوئے ہیں، ان کی پوری زندگی اس سے ادب کو محفوظ رکھنے میں گزری ہے۔ فاروقی جب ہولی (= عورت) لکھتے ہیں تو ادب پڑھنے کے اس بنیادی اصول کو فراموش کر جاتے ہیں جس سے ان کی تنقید بھری پڑی ہے کہ ہر فن پارہ ایک لسانی ساخت ہے۔ ہولی اس لسانی ساخت سے الگ کوئی چیز نہیں، جو عبارت ہے افسانہ "گرہن" سے، اس کا وجود افسانہ "گرہن" ہی میں ہے اور "گرہن" کے باہر وہ کچھ نہیں کیونکہ وہ تمام عناصر جو ہولی کو ہولی بناتے ہیں (کوئی دوسری عورت نہیں) مثلاً اس کی ساس، رسیلا، دیور، چار بچے، حاملہ ہونا، چاند گہن، ندی، سمندر، میکہ، لانچ، سرائے سب ایک ساتھ افسانہ کے باہر کسی اور عورت کی زندگی میں اس طرح ایک ساتھ جمع نہیں ہوں گے جیسا کہ اس افسانہ میں ہیں۔

دوسرا اصول جسے وہ اپنی تنقید میں فراموش کر گئے ہیں وہ یہ ہے کہ افسانہ میں جو حقیقت بیان ہوتی ہے وہ فنکار کے ذہن کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس کا خارجی حقیقت سے مماثل ہونا ضروری نہیں۔ البتہ داخلی اور نفسیاتی طور پر مربوط ہونا لازمی ہے۔ اس اصول کی روشنی میں ہمیں ادب اور زندگی میں فرق کرنا چاہیے۔ "گرہن" کی حد تک فاروقی ادب اس طرح پڑھتے ہیں گویا وہ زندگی ہے۔ ڈاکٹر جانسن بھی اس غلط روش کا شکار تھے، لیکن ڈاکٹر جانسن فاروقی کے قبیلے کے آدمی نہیں، حالی اور اس خاکسار کے قبیلے کے آدمی ہیں۔ ایسی غلطیاں ہم سے ہو سکتی ہیں فاروقی سے نہیں جو زندگی سے زیادہ فن اور فن کاری کے نبض شناس ہیں۔ اس سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ تنقید کیسی پل صراط ہے۔ صاحبِ قلم کو خبر بھی نہیں ہوتی اور صریرِ خامہ غلط آہنگ ہو جاتا ہے۔ زندگی میں سینکڑوں عورتیں ایسی ہیں جو ہولی سے بھی زیادہ دُکھی ہیں، لیکن وہ بھاگ نہیں کھڑی ہوتیں۔ چپ چاپ دُکھ سہتی رہتی ہیں اور زندگی گزار دیتی ہیں، یا خودکشی کر لیتی ہیں۔ ہولی بھاگ کھڑی ہوتی ہے کیونکہ وہ اس پریوار کی عورت ہے جو "گرہن" کا پریوار ہے، اور ہولی ہولی ہے کوئی دوسری عورت نہیں۔ وہ ایک دُکھی عورت کا آرکی ٹائپ ہونے

کے باوجود ایک منفرد کردار ہے۔ اس کی زندگی، اس کے عمل اور اس کے انجام سے عورت کا مقدر متعین نہیں ہوتا۔ بیدی یہ نہیں بتانا چاہتے کہ ہر عورت ہولی ہے اور وہ زندگی کے دُکھوں سے مر کر ہی نجات پا سکتی ہے۔ بیدی کا ایسا کوئی ارادہ نہیں۔ ایسی کوئی نیت اور سوچ نہیں۔ بیدی نے اور بھی بہت سے افسانے لکھے ہیں جن میں عورت کے مختلف روپ ہیں، جو نہ ناقص العقل ہیں نہ محض دُکھ اور مظلومیت کے نمائندے، چیچک کے داغ، من کی من میں رہی، پھمی، لمبی لڑکی، میتھن، کلیانی، جوگیا، گرم کوٹ، باری کا بخار، یوکلپٹس، ٹرمینس سے پرے، ببل، بھولا، وہ عورت، کوکھ جلی، اپنے دُکھ مجھے دے دو، لاجونتی، ایک چادر میلی سی، ان افسانوں میں عورتوں کے کردار اپنی انفرادیت، جاذبیت اور رنگارنگی رکھتے ہیں۔ ان کے پیشِ نظر یہ کہنا کہ بیدی کے نسوانی کردار ناقص العقل ہیں، اور بیدی چاہتے ہیں کہ وہ ناقص العقل رہیں ایسا غیر معقول بیان ہے جس کی توقع ہم انڈر گریجویٹ طالبِ علم سے بھی نہیں رکھتے۔

پھر بیدی کے چاہنے نہ چاہنے سے کیا ہوتا ہے کہ جدید تنقید میں، جس کے فاروقی علمبردار ہیں، مصنف کے ارادے کی کوئی اہمیت نہیں۔ یہ تصور نقّاد کو تعبیراتی عیاشیوں کا جو کھلا پروانہ عطا کرتا ہے اس کا تماشہ ہم فاروقی کی شرحِ حیات میں دیکھ چکے ہیں۔ لیکن فاروقی کے یہاں تو چت بھی اپنی اور پٹ بھی اپنی والا معاملہ ہے۔ اگر کسی مصنف کی گردن مارنی ہو تو اس اصول کو بالائے طاق رکھ کر مصنف کے ارادے اور اس کی نیت کا کھوج لگانے میں فاروقی کو کوئی پس و پیش نہیں ہوگا۔ میں جامد تنقیدی اصولوں کا قائل نہیں ہوں۔ نقّاد چاہے تو ان کی پابندی بھی کر سکتا ہے اور خلاف ورزی بھی۔ لیکن جب نقّاد پابندی اپنے فائدے کے لیے اور خلاف ورزی مصنف کے نقصان کے لیے کرتا ہے، تب خود نقّاد کا ارادہ، عندیہ اور نیت مشکوک ہو جاتی ہے۔

بے شک "گرہن" ایک دُکھی اور مظلوم عورت کی کہانی ہے اور اس تھیم پر شاہکار کا درجہ رکھتی ہے، لیکن بیدی مصوّرِ غم نہیں جو اپنی پوری زندگی عورت کی بپتا کی کہانی لکھنے کے لیے وقف کر دیں۔ نہ وہ ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جو زندگی بھر ایک ہی کہانی لکھتے رہتے ہیں۔ نابغہ کی ایک نشانی اس کی تازہ کاری، ندرت اور تنوّع ہے اور بیدی کی ہر کہانی نیاپن لیے دوسری سے الگ ہے، تخیل کی قوتِ ایجاد کی منہ بولتی تصویر، تازہ کار اور فقید المثال۔

''گرہن'' پر ایک دھاری فائرنگ کرتے ہوئے فاروقی افسانوی ادب کے جس دوسرے اصول کو فراموش کر گئے ہیں اسے میں دو بار اپنے مضامین میں نقل کر چکا ہوں اور اب تیسری بار نقل کرنے پر مجبور ہوں کہ یہ ہمارا قومی کردار ہے کہ ہم چاہے جتنا چلیں خود کو وہیں کے وہیں پائیں گے جہاں سے چلے تھے۔ میرا بس چلے تو اس اصول کو جو لارنس کی تنقیدوں میں بیان ہوا پیتل کی تختی پر کندہ کر کے ہر اس نقاد کے گلے میں ڈال دوں جو افسانہ کی تنقید کا بھرم یا بھرم رکھتا ہے۔ لارنس کا کہنا ہے کہ ہر افسانہ کی سچائی اس کی اپنی ہوتی ہے۔ کسی دوسرے افسانہ کی سچائی نہ اس کو جھٹلاتی ہے نہ اس کی تصدیق کرتی ہے۔ باوفا بیوی کا افسانہ بے وفا بیوی کے افسانہ کی سچائی کی نہ تو تصدیق ہے نہ تنسیخ، نہ اس کا جواب ہے نہ تلافی۔ دونوں سچائیاں اپنی اپنی جگہ ہیں کیونکہ زندگی میں ملتی ہیں۔ یہ سبق اس ناصحانہ تجویزی تنقید کی عناں گیری کرتا ہے جو یہ نہیں دیکھتی کہ افسانہ میں کیا ہو رہا ہے بلکہ یہ دیکھتی ہے کہ کیا ہونا چاہیے۔ ہولی اُن کروڑوں عورتوں میں سے ایک ہے جو بندھنوں میں گرفتار ہیں اور ظلم کی چکی میں پستی ہیں اور مکتی نہیں پا سکتیں۔ وہ جنھوں نے مردانہ برتری، سماجی ناانصافی اور رسوم و قیود کے خلاف بغاوت کی ان کی کہانیاں عصمت، قرۃ العین حیدر اور تانیثیت کے علمبردار فنکاروں نے لکھیں، ان کے افسانوں اور ناولوں میں ان عورتوں کا المیہ یہ ہے کہ وہ آزاد ہو کر بھی ان عورتوں سے زیادہ تنہا، نرادھار اور محرومیت کا شکار ہوئیں جنھوں نے سماج کا قائم کردہ روایاتی اور موروثی نسائی رول اپنے تمام بندھنوں سمیت بے چون و چرا اپنایا تھا۔ لہٰذا مِس حیدر کو پڑھنے کے بعد، ہم بیدی کی عورتوں کو یہ تلقین کرنے نہیں جاتے کہ مظلوم، محبوس اور دُکھ بھری سہی، تمھاری زندگی آزاد عورتوں سے بہتر ہے لہٰذا نجات اور بغاوت کی کوشش نہ کرو، نہ ہی مِس حیدر کی عورتوں کو یہ سبق پڑھاتے ہیں کہ مرد کی برتری کو اور اپنے آبائی رول کو قبول کرو تاکہ زندگی اتنی خالی خالی ناتمام اور نارسیدہ نہ رہے۔ افسانہ نگار مرض کی تشخیص کرتا ہے، علاج پیش نہیں کرتا۔ ادب بقول منٹو مقیاس الحرارت ہے۔ وہ بتاتا ہے عورت کا مسئلہ کیا ہے، حل اس کے پاس نہیں ہوتا۔ سب سچائیاں اپنی اپنی جگہ ہوتی ہیں اور ان کے مشاہدے کا فائدہ یہی ہے کہ چشم تنگ کثرتِ نظارہ سے وا ہوتی ہے۔ ہماری ہمدردیوں کے آفاق وسیع ہوتے ہیں۔ ہمارا ذہن گٹھل فکر اور سکّہ بند اخلاقی رویّوں سے آزاد ہوتا ہے، اور ہم محسوس کرنے لگتے ہیں کہ مسائلِ حیات کے حل

آسان نہیں ہیں۔ اگر ادب سے کوئی افادیت مطلوب ہے تو ذہنِ انسانی کی یہی تہذیب اور شادابی ہے۔ اس تہذیب کی سب سے زیادہ توقع ہم ادبی نقاد سے کرتے ہیں کیونکہ وہ ادب کا باشعور قاری ہی نہیں پارکھ بھی ہوتا ہے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ نقاد اچھے ادب کی پرکھ کا غلط طریقہ اپنائے اور خود کج فکری اور کج روی کا شکار نہ ہو۔

یہ کج فکری فاروقی میں کیوں آئی اس کا سراغ لگانے کے لیے ہمیں فاروقی کے ارادے اور نیت کو دیکھنا پڑے گا، کیونکہ تنقید تخلیقی ادب کے برعکس نقاد کی نیت اور بدنیتی کی زیادہ اسیر ہوتی ہے۔ تنقید تعلقات نبھانے، حساب چکانے اور مفادات حاصل کرنے کا بہت ہی آسان ذریعہ ہے۔ کارگر اس لیے نہیں کہ تنقید پڑھنے والا خود ناقدانہ ذہن رکھتا ہے اور نیتوں کو بھانپ لیتا ہے۔

"گرہن" کی تنقید میں فاروقی کی نیت خراب نہیں کیونکہ انھیں بیدی سے کوئی بیر نہیں۔ وہ بیدی کو اتنا بڑا فنکار سمجھتے ہیں کہ اپنی خودنوشت والی نظم میں دنیا کے بڑے فنکاروں کے ساتھ بیدی کا نام بھی عقیدت مندی سے لیتے ہیں۔ فتور اُن کی نیت میں نہیں بلکہ ناقدانہ شخصیت میں ہے جو جتنی بڑی ہوتی جائے گی، فطری طور پر خود رائی، نخوت، ادّعائیت اور مستند ہے میرا فرمایا ہوا جیسی بشری کمزوریوں کا شکار ہوگی یا ان کی زد میں رہے گی۔ بہت سوں کا خیال ہے کہ فاروقی چونکانے والے بیانات دے کر، کنٹروورسیز کھڑی کر کے، موضوعِ بحث رہنا چاہتے ہیں جو اُن کی شہرت پسندی کی نشانی ہے۔ فاروقی شہرت پسند ہیں اور کون نہیں ہوتا، لیکن میں نہیں سمجھتا کہ چونکا دینے والے بیانات دے کر، بُت شکنی کر کے، مباحث پیدا کر کے وہ شہرت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ میں ان کی تنقیدی آرا کو تنقیدی آرا ہی سمجھتا ہوں جو ایمانداری سے دی گئی ہیں۔ انھیں شہرت طلبی اور لائم لائٹ میں رہنے کے ہتھکنڈے نہیں سمجھتا۔ وہ جو بات کہتے ہیں ان کے نظریہ اور مذاقِ سخن کے مطابق ہوتی ہے۔ ان کے یہاں داؤ پیچ نہیں ہیں۔ "گرہن" کے بارے میں انھوں نے جو کچھ لکھا اپنی سوچ اور سمجھ کے مطابق لکھا۔ شرارتاً نہیں لکھا اور افسانہ کو نشانہ بنا کر نہیں لکھا۔ بلونت سنگھ پر مضمون میں بر سبیلِ تذکرہ ذکر آگیا اور وہ اپنی رو میں بہہ گئے۔ افسانہ کو نشانہ بنایا ہوتا تو اس پر نظر مرکوز کرنی پڑتی اور شاید اس وقت وہ اپنی فکر و فہم سے زیادہ کام لیتے۔ چونکہ ایک بڑے افسانہ پر ایک بڑے نقاد کی پوری زور آزمائی کے ساتھ لکھی گئی تخریبی تنقید سے ہمارے ادب کے ایک گراں

بہا فن پارے کو دائمی گزند پہنچنے کا اندیشہ تھا، اس لیے اس کا جواب ضروری تھا جو درشت نہ ہوتا تو درست بھی نہ ہوتا کیونکہ عمارت کی جس کیل کو جتنی طاقت سے نکالا گیا ہے اتنی ہی طاقت سے اسے دوبارہ ٹھونکنا پڑتا ہے۔

"گرہن" پر فاروقی کی تنقید اُلٹی دِشا میں چل پڑی تو اس کا سبب اُن کی ناقدانہ شخصیت کا وہ عیب ہے جو اُن کی خودرائی کا سبب ہے۔ یہ عیب ہے اپنی صالح ذات کی نمائش۔ فاروقی میں وہ عیب تو نہیں جو کمتر درجہ کے نقّادوں میں عام ہے یعنی علم کی نمائش، کیونکہ اُن کی تنقید ہوتی ہی اتنی عالمانہ ہے کہ انھیں علم کی نمائش کی ضرورت نہیں رہتی، لیکن صالح جذبات کی نمائش کے چور دروازے وہ اپنی تنقید میں بند نہیں کرپاتے۔ "گرہن" کی تنقید میں وہ بیدی سے زیادہ عورت کے ہمدرد نظر آتے ہیں۔ یہ ہمدردی اپنے نقطۂ عروج پر اس وقت پہنچتی ہے جب وہ ہولی سے سرکشی اور احتجاج کی توقع رکھتے ہیں اور جب یہ توقع پوری نہیں ہوتی تو وہ ہولی اور بیدی دونوں کو قصوروار ٹھہراتے ہیں۔ ہولی کو سادہ لوحی اور انفعالیت کے الزام تلے، اور بیدی کو اس سبب سے کہ اپنی افسانوی ضرورت کے تحت وہ عورت کو ناقص العقل رکھنا چاہتے ہیں — پہلے انقلاب، مزدور، کسان، غریبی کے چور دروازے تھے جن سے نقّاد کی صالح، صحت مند، انسان دوست، خیر اندیش فکر ظاہر ہوکر قارئین کے ذہن پر اس کا ہیرونک امیج نقش کرتی تھی، اب مشرقیت، مذہبیت، اقلیت، لسانیت، تانیثیت، سیکولرزم اور مشترکہ تہذیب کے تمغے اس کا شوونسٹک یا صالح امیج بنانے کے کام آتے ہیں۔ "گرہن" کی تنقید میں فاروقی عورتوں کے ہمدرد نظر آتے ہیں، بلونت سنگھ پر اپنے مضمون میں وہ جانوروں کے ہمدرد کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ بلونت سنگھ کے ایک افسانہ میں بھیڑنی کے منہ کو چیر ڈالنے والا واقعہ فاروقی کو بہت ناگوار لگتا ہے۔ ظاہر ہے عورتوں اور جانوروں کی طرف ہمارے رویہ میں جو تبدیلی آئی ہے وہ دورِ جدید کا عطیہ ہے، ورنہ تاریخ میں تو دونوں کی طرف مردانہ سماج کا رویہ دوسرا ہی تھا۔ تو کیا اس کے یہ معنی ہوئے کہ ہم کلاسک کو پڑھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے اہل نہیں رہے۔ پتہ نہیں اس تبدیلی کے بعد فاروقی ہومر کو کس طرح پڑھتے ہوں گے۔ کیا ہم کہیں گے کہ شیکسپیئر، ٹالسٹائی اور لارنس کی صحیح تنقید تو اب وہ لوگ لکھ رہے ہیں جو نارنگ کی عزیزہ مابعد جدیدیت اور اس کی دُخترِ نیک اختر تانیثیت کے ساتھ نکاح کے دو بول پڑھ

چکے ہیں۔ بے شک ہم ہماری مشکلات کا ذکر کر سکتے ہیں کہ ڈانٹے میں مثلاً: جہنم کا بیان مجھ سے نہیں پڑھا جاتا کیونکہ مجھ گنہگار کی آخری قیام گاہ کے طور پر اس کا احوال بہ طمانیتِ خاطر پڑھنا اور اس سے جمالیاتی حظ اور شاعرانہ مسرّت حاصل کرنا اب میرے لیے ممکن نہیں رہا۔ کچھ ایسی ہی بات رزم ناموں میں سفّاکانہ قتل اور بے محابا تشدّد کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں۔ قرینۂ حیات اور مذاقِ سخن کی تبدیلی کے ساتھ قدیم ادب کی بہت سی چیزیں ہمارے لیے مسرّت اور بصیرت کا وہ سرچشمہ نہیں رہیں جو تھیں۔ لیکن یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ کلاسک یا کسی بھی ادب کو پڑھتے وقت ہمارے ذہن میں اتنی لچک ہونی چاہیے کہ کسی بھی صنفِ سخن کی فریم ورک میں جو تاریخی معاشرہ، قرینۂ حیات اور اخلاقی اور جذباتی رویے مروّج ہیں انھیں معروضی نقطۂ نگاہ سے دیکھنے کا سلیقہ پیدا کریں۔ ادب پاروں کو ہم ان کی شرائط پر پڑھتے ہیں اپنی شرائط پر نہیں۔ افسانوں میں بہت سی چیزیں گوارا ہو جاتی ہیں جو زندگی میں نہیں ہوتیں مثلاً زدوکوب کرنے والا ظالم شوہر کیونکہ آرٹ کے پاس وہ جادو ہے جو ناگوار کو گوارا بناتا ہے ورنہ المیہ ڈراموں سے ہم لطف حاصل نہ کرتے۔ اسی لیے جائیس کا کہنا ہے کہ ٹریجیڈی زندگی میں نہیں آرٹ میں ہوتی ہے۔ زندگی میں تو غمناک اور ہولناک واقعات ہوتے ہیں جو خوف اور رحم کے جذبات پیدا کرتے ہیں لیکن ڈرامے کا وہ فارم جو خوف اور رحم کے جذبات بیک وقت پیدا کر کے ہمارے جذبات کی تنقیح کرتا ہے، صرف آرٹ کے پاس ہے۔ اسی لیے آرٹ اور نان آرٹ میں ایک نازک فرق یہ ہوتا ہے کہ نان آرٹ زندگی کی حقیقت کو آرٹ کی حقیقت نہیں بنا پاتا۔ ہندوستانی زبانوں میں دُکھی عورتوں کی کہانیاں ہزاروں کی تعداد میں لکھی گئی ہیں کیونکہ عورت کا دُکھی اور مظلوم روپ مشرقی تمدّن کے ماتھے کا کلنک ہے لیکن ان میں سے کم عورتیں ہیں جو ہولی بن پائی ہیں، اس سبب سے کہ معجزۂ فن کی نمود تھوک بند نہیں ہوتی۔ بے زبان جانوروں پر ڈھائے جانے والی سفّاکیوں کو دیکھ کر فاروقی مہاتما کا روپ دھارن کرتے ہیں تو سوال یہ ہے کہ عمرے کی سعادت کے بعد اللہ تعالیٰ جب انھیں حج بیت اللہ سے نوازے گا تو فرانسیسی اداکارہ برجس باردوت جو مینکا گاندھی کا یوروپین ایڈیشن ہے، کی طرف وہ کون سا رویہ اختیار کریں گے جس نے اپنے اس بیان کے ذریعہ کہ مسلمانوں کا قربانی کے لیے بکرے ذبح کرنا جانوروں کی طرف سفّاکانہ رویہ ہے پورے عالمِ اسلام کا

عتاب مول لیا ہے۔

آخر میں فاروقی صاحب لکھتے ہیں، بعینہٖ مجھ جیسے چٹورے مسلمانوں کی طرح جو قربانی کے گوشت کے تکوں کا چٹخارہ لے کر مرحوم بکرے کی تعریف کرتے ہیں:

”زبان و اسلوب کی غیر معمولی خوبصورتی کے باعث 'گرہن' انتہائی اثر انگیز افسانہ ہے، ورنہ میں اسے بیدی کے ناکام افسانوں میں رکھتا۔“

ان جملوں میں فاروقی ہیئت اور مواد کی وحدت کا وہ سبق بھی بھول گئے جو بطور جدید نقّاد کے انھوں نے ہم سب کو پڑھایا تھا۔ اگر افسانہ کی کردار نگاری، واقعہ نگاری، پلاٹ کی در و بست، درست نہیں تو محض زبان و اسلوب سے افسانہ اچھا نہیں بنتا۔ غزل میں زبان کا شعر نکل آتا ہے۔ افسانوں میں زبان کا افسانہ نہیں نکلتا۔ فکشن میں زبان و اسلوب کی وہ اہمیت نہیں جو شاعری میں ہے، گو بعض بڑے ناول نگاروں مثلاً فلابیر کے یہاں تخلیقی زبان کے ایسے معجزے ملیں گے کہ اعلیٰ ترین شاعری ہی ان کے اعجازِ بیان کی ہم سنگ ہو سکتی ہے۔ بہر حال یہ بڑی دل خوش کن بات ہے کہ زبان کا پارکھ ایک بڑا نقّاد بیدی کی زبان کی تعریف میں رطب اللّسان ہے جو بیدی کی زبان کے نکتہ چینوں کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔

عزیز احمد کی افسانہ نگاری

عزیز احمد، احمد علی، محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں ادب کی وہ شخصیات ہیں جن میں سکالراور فنکار کے بیچ ایک مسلسل کشمکش رہی اور سوائے احمد علی کے تینوں کی سکالرشپ فنکاری پر غالب آئی۔ احمد علی تخلیقی کام کرتے رہے لیکن اردو میں نہیں انگریزی میں۔ جنھوں نے احمد علی کے افسانے پڑھے ہیں وہ جانتے ہیں کہ انھیں دہلوی اردو پر کیسا عبور حاصل تھا۔ ان کی ناول دہلی کی ایک شام کا انگریزی سے اردو میں ترجمہ ان کی بیگم بلقیس جہاں نے کیا ہے اور یہ ترجمہ دہلی کی ٹکسالی اردو کا بے مثال نمونہ ہے۔ احمد علی نے اس ترجمے پر نظرِ ثانی کی ہوگی یہ بالکل قرین قیاس ہے۔ احمد علی کی انگریزی چاہے اتنی اچھی سہی لیکن اس میں وہ بات کہاں جواُن کی اردو میں تھی۔ انگریزی ادب میں ان کا مقام کیا ہے مجھے پتہ نہیں لیکن میں سوچتا ہوں کہ اگر انھوں نے اردو کو اپنی کارکردگی کا ذریعہ بنایا ہوتا تو وہ اردو کے بڑے لکھنے والوں میں شمار ہوتے۔ اب انھیں شکایت ہے کہ اردو والے انھیں یاد نہیں کرتے۔ وہ بھی تو انگریزی کے پیچھے اردو کو بھولے ہوئے تھے۔ ایک توانا درخت بننے کے امکانات اس پودے میں زیادہ ہوتے ہیں جس کی جڑیں اپنی ہی زمین (یا زبان) میں گہری ہوتی ہیں۔

محمد حسن عسکری میں بھی افسانہ نگاری کا جوہر غیر معمولی تھا لیکن ان کے اندر بیٹھا ہوا نقاد فن کار کو مسلسل مارتا رہا۔ ممتاز شیریں میں افسانہ نگاری کی کوئی غیر معمولی صلاحیت نہیں تھی لیکن جو کچھ بھی تھی اس سے وہ بہتر کام لے سکتی تھیں اگر وہ پوری تندہی اور یکسوئی سے افسانہ کی طرف عمر کی اس منزل میں متوجہ ہوتیں جب کہ تخلیقی ذہن ادبی اور تنقیدی افکار وآرا سے نسبتاً غیر آلودہ ہوتا ہے۔ ممتاز شیریں کے افسانوں میں تخیل کی پاکیزگی کی جگہ جو سوفسطائیت، صنعت گری، منصوبہ بندی اور علمی نمائش نظر آتی ہے جس نے تخلیقی بے ساختگی اور تازگی کو کہر آلود کر دیا ہے۔

عزیز احمد میں ثقافتی مفکر شروع سے ناول نگار کا ہم قدم رہا بالآخر وہ ناول نگار پر غالب آگیا۔ انھوں نے اردو کو چند بہت اچھے ناول اور افسانے دیے لیکن ان کے افسانے کیفیت اور

کمیت کے اعتبار سے ایسے نہیں ہیں کہ ان کا نام بیدی، منٹو ، اور غلام عباس کے ساتھ لیا جائے ۔ بے شک ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول نگاری کے میدان میں انھیں جو کام کرنا تھا وہ انھوں نے کرلیا اور پھر اسلامی فکر کی تاریخ کے کام پر لگ گئے ۔شاید سوچا ناولیں لکھنے سے بہتر جاندار تحقیقی کام کیا جائے جوانھوں نے کیا۔کون سا کام کرنا ہے اس کا فیصلہ بہر حال لکھنے والے ہی کو کرنا ہوتا ہے، ہم اس کے فیصلے کے صحیح یا غلط ہونے کا محاکمہ کرنے کی حیثیت میں نہیں ہوتے لیکن تخلیقی کام کرنے والے کے متعلق یہ خلش ہمیشہ دل میں رہتی ہے کہ شاید اس نے اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا انصاف نہیں کیا۔عزیز احمد میں ناول نگاری اور افسانہ نگاری کی ایسی غیر معمولی صلاحیت تھی کہ انھیں اسی کا ہوکر رہنا چاہیے تھا۔ مجھے اکثر خیال گزرتا ہے کہ ان کا آرٹ جب جگر کاوی کی منزل میں داخل ہوا تو انھوں نے اس سے مٹہ موڑلیا۔جگر کاوی سے میرا مطلب وہی ہے جو غالب نے خنجر سے چیر سینہ'' اور'' دل میں چھری چبھو'' کے الفاظ کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو مژہ گر خون چکاں نہیں

محمد حسن عسکری نے کسی جگہ مارسل پروست کے حوالے سے کہا ہے کہ تخلیقی فن کا کام اتنا کرب ناک ہے کہ لوگ اس سے گھبرا کر قومی جنگوں میں شامل ہوجاتے ہیں ۔سرِ دست میرا مطلب فلا بیر کی راہبانہ ریاضت سے نہیں کیوں کہ عزیز احمد نے اپنی تخلیقات پر عرق ریزی اور ریاضت نہ کی ہو اس گمان کو بھی میں اپنے قریب پھٹکنے دینا نہیں چاہتا۔جیسی چیزیں انھوں نے لکھی ہیں وہ نہ سرسری ہیں نہ قلم برداشتہ لکھی گئی ہیں ۔ان کے پیچھے بھی جگر خون ہوا ہے لیکن جس جگر کاوی کا میں ذکر کررہا ہوں اس میں فنکار اس وقت مبتلا ہوتا ہے جب تخلیقی تجربہ اور اس کے اظہار کے پیرائے دونوں اس کی گرفت میں نہیں آتے ۔ تجربہ یا تو اس قدر نراجی اور ذہن کو ہڑبڑا دینے والا ہوتا ہے کہ فن کار نہ تو اس کی طرف کوئی جذباتی یا فکری یا اخلاقی رویّہ قائم کرسکتا ہے نہ اسے اظہار کے ایسے وسائل ہاتھ لگتے ہیں جن میں تجربہ اپنے خط وخال آشکارا کرسکے، یہی فنکار کے لیے جاں کنی کے لمحات ہوتے ہیں ۔اِنھی سے گھبرا کر آدمی تاریخ، کلچر، مذہب اور سماجیات میں پناہ ڈھونڈھتا ہے۔

عزیز احمد کے افسانوں اور ناولوں سے پتہ چلتا ہے کہ جس دنیا کی وہ ترجمانی کررہے تھے وہ اخلاقی قدروں سے عاری نہیں تھی لیکن آہستہ آہستہ نراج کی طرف بڑھ رہی تھی ۔جن انسانی اور اخلاقی روابط میں عزیز احمد کو دلچسپی تھی وہ بحران کا شکار ہورہے تھے ۔ بس اسی بحرانی لمحے میں جب کہ دنیائے افسانہ کو ان کی سب سے زیادہ ضرورت تھی وہ اس سے نکل کر تاریخ اور ثقافت کی دنیا میں داخل ہوگئے ۔

عزیز احمد بنیادی طور پر مدنی زندگی اور متمدّن دنیا میں عورت مرد کے تعلقات کے مفسّر اور ترجمان تھے۔ان کا تاریخی شعور، مذاہب عالم میں ان کی دلچسپی، ان کا مغربی ادب کا وسیع اور بسیط مطالعہ، اوران کی فنکارانہ بصیرت اس بات کی متقاضی تھی کہ وہ اس دنیا کی ترجمانی کرتے جو لبرل اور کھلے سماج کے دورا ہے پر اخلاقی اور روحانی اقدار کے بحران کا شکار ہورہی تھی۔ایک نیا تمدّن نئے انسانی مسائل لے کر پیدا ہورہا تھا۔اسے اپنا فنکار چاہیے تھا جو عزیز احمد میں پنہاں تھا۔یہ فنکار ظاہر نہ ہوسکا۔سکالر عزیز احمد نے اسے پیدا ہونے کے کرب سے بچالیا۔یہ خود عزیز احمد اور اردو ادب کے لیے گھاٹے کا سودا تھا کیوں کہ سکالر تو کوئی بھی یونیورسٹی پیدا کرسکتی ہے جب کہ فنکار کے جنم کا کاروبار ابھی تک قدرت نے اپنے ہاتھ میں رکھا ہوا ہے۔قدرت کی بخشی ہوئی تخلیقی اور تخیلی طاقت کے زیاں کی تلافی علوم کے جوہرات کی کان بھی نہیں کرسکتی۔

بے شک جس قسم کی نفیس اور شائستہ زندگی انھیں اپنی اسلامی سکالرشپ کے سبب انگلینڈ، امریکہ، اور کینیڈا میں ملی، شاید وہ اردو میں ناول نگاری سے حاصل نہ ہوتی۔لیکن اپنی تخلیقی صلاحیت کو ہر نوع کی دست برد اور ترغیبات سے بچانے میں فنکار کی کسوٹی رہی ہے۔یکسوئی سے تخلیقِ فن کی جو مثالیں مغرب کے ادیبوں میں ملتی ہیں وہ ہمارے یہاں کم ہیں۔حالات ہی کچھ ایسے تھے کہ بے شمار باصلاحیت اردو کے ادیب صرف ادب کے ہوکر نہ رہ سکے اور گو یہ لوگ دولت اور شہرت کے اعلیٰ ترین مقامات پر پہنچے لیکن اپنی صلاحیتوں کی قیمت پر۔قدرت تخلیقی ذہن وافر پیمانے پر پیدا نہیں کرتی اور جو پیدا ہوجاتا ہے اس کا تحفظ اگر خود فنکار اور معاشرہ نہیں کرسکتا تو یہ تہذیب کا ایسا زیاں ہے جس کی کمی کسی دوسرے ذہن سے نہیں ہوتی۔اس کی عبرت ناک مثال پطرس ہیں۔وہ سفارت کے اعلیٰ ترین عہدے پر مامور رہے، نفیس ترین زندگی گزاری، سیاسی حکمتِ عملی میں نام پیدا کیا، اپنے وقت کے زبردست مقرّر قرار پائے۔انگریزی میں ایسی تقریریں کیں کہ چاردانگ عالم میں دھوم مچ گئی۔لیکن اندر سے وہ کتنے تنہا، کتنے خالی خالی اور ویران تھے اس کا روح فرسا منظر اس سوانحی خاکے میں دیکھنے کو ملتا ہے جو عبدالحمید اعظمی نے سہ ماہی ''ادبیات'' پاکستان میں لکھا ہے۔پطرس کی عظمت کا سورج ان کی زندگی کے ساتھ غروب ہوگیا۔میرا ایک شیلف ان تمام بیش بہا کتابوں سے خالی ہے جو اُن کے بے مثال قلم سے ادب، ثقافت، تاریخ، تنقید اور ظرافت کے موضوعات پر لکھی جاسکتی تھیں۔دنیا میں سینکڑوں سفیر اور وزیر آئے، لیڈر اور ڈکٹیٹر آئے اور دنیا کو خراب سے خراب کرکے چلے گئے۔سیاست اور سفارت کے جوہڑ میں گر کر پطرس نے بھی وہی کیا جو دوسرے کرتے تھے۔ممکن ہے اپنے ملک کے لیے انھوں نے اچھا کام کیا ہو لیکن کسی کے بھی اچھے کاموں سے ملک اور قومیں سنبھلتی کہاں ہیں۔جس یو این او کے لیے انھوں

نے اپنا خون پسینہ ایک کیا اس سے دنیا میں کتنا امن قائم ہوا؟ اتنی محنت وہ چند کتابوں پر کرتے تو شاید زلفِ گیتی کے سنورنے کے امکانات زیادہ پیدا ہوتے۔ وہ کتابوں کے آدمی تھے اور کتابوں سے رغبت انھیں اخیر دم تک رہی۔ نیویارک ٹائمز کا نمایندہ جو اُن کا انٹرویو لینے گیا اس نے لکھا:
''کمرے میں جگہ جگہ کتابیں بکھری ہوئی ہیں کہیں ایک، کہیں دو چار، کہیں ڈھیر کی ڈھیر۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ قحط الرجال کی وجہ سے پاکستان کو ایک بلند پایہ عالم سفارت کی بھول بھلیاں میں لا کر چھوڑنا پڑا''

جب ڈاکٹر افضل اقبال نے اسپین کے دورہ کے موقع پر پطرس سے یہ سوال پوچھا کہ اب وہ لکھتے کیوں نہیں تو پہلے تو وہ خاموش رہے لیکن تھوڑی دیر بعد کہا کہ میں ''بانجھ'' ہو چکا ہوں۔ میں اب کچھ نہیں لکھ سکتا۔ پاکستان میں صرف دو قسم کی کتابوں کی مانگ ہے۔ اسلام اور کوک شاستر، میں ان پر لکھنے سے قاصر ہوں۔

اتنے ذہین آدمی کی زبان سے یہ کتنی افسوس ناک بات نکلی ہے۔ بانجھ ہونے کی بات سے ہمدردی ہو سکتی ہے لیکن پاکستانی ادب کی رفتار پطرس کے خاموش ہونے سے رکی نہیں۔ انتظار حسین بھی پیدا ہوئے اور مشتاق احمد یوسفی بھی۔ وقت کی مانند ادب کا دھارا بھی کسی کے لیے رکتا نہیں۔ اسی لیے ہر ادیب کو چوکنا رہنا پڑتا ہے ورنہ غفلت کی قیمت چکانی پڑتی ہے۔ وہ لوگ جو بلند جبینی کے زیرِ اثر اپنی زبان یا اپنے ملک کے ادب سے عدم توجہی برتتے ہیں ان کی تنبیہ کے لیے عزیز احمد کا یہ اقتباس کافی ہے:

''بدقسمتی یہ ہے کہ یونیورسٹیوں کے پروفیسر اردو ادب اور خصوصاً جدید اردو ادب کی بے بضاعتی سے کچھ اتنے مطمئن ہیں اور اس زمانے میں اتنے زیادہ مطمئن تھے کہ کوئی نئی چیز پڑھنا بہت ہی ''لوبرو'' قسم کا مشغلہ سمجھتے تھے۔ اسی دھوکے میں میں نے بھی اس وقت تک اردو کے ان نئے ادیبوں کی چیزیں نہیں پڑھی تھیں لیکن جب میں ادبِ لطیف کا یہ سالنامہ ختم کر چکا تو مجھے کچھ یہ احساس ہوا کہ میں اونگھتا ہی رہ گیا اور زندگی میرے قریب ہو کر گزر گئی اور مجھے پیچھے چھوڑ گئی''۔

عزیز احمد کو ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں رکھ کر دیکھیں تو تقابل کے دلچسپ پہلو سامنے آتے ہیں۔ وہ منٹو عصمت اور بیدی جتنے خلّاق نظر نہیں آتے۔ وہ ان کی صف کے افسانہ نگار نہیں ہیں۔ وجہ صاف ہے کہ زندگی کی نبض پر ان کی گرفت اتنی مضبوط نہیں ہے جتنی کہ اردو کے ان تین افسانہ نگاروں کی تھی۔ یہ تینوں افسانہ نگار زندگی کی ہر دھڑکن کو محسوس کرتے تھے۔ اس کے کرب، اس کی المناکی، اس کی ارزانی اور اس کی رائیگانی کا انھیں ایسا شعور تھا جو کسی اور افسانہ نگار کے حصے میں نہیں آیا۔ ان افسانہ نگاروں کے کردار پہلودار اور گہرے ہیں، واقعات میں بے ساختہ

پن اور سجنا کے ساتھ ساتھ نفسیاتی گہرائی اور ڈرامائی شدّت ہے، اور جز ئیات نگاری اور فضا بندی میں وہ حقیقت نگاری کے عروج کو پہنچتے ہیں۔عزیز احمد کا صرف ایک افسانہ اس معیار پر پورا اترتا ہے اور وہ ہے ''تصوّرِ شیخ''۔دراصل ''تصوّرِ شیخ'' افسانہ نگاری کی صحیح راہ پر اُن کا پہلا قدم تھا۔ افسوس یہ ہے کہ وہ دور تک نہیں گئے۔اگر وہ اس راہ پر چلتے رہتے تو منٹو، بیدی اور عصمت کی صف میں جگہ بنا لیتے۔

اگر کسی دو افسانہ نگاروں کے ساتھ عزیز احمد کی مشابہت ہے تو وہ کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر ہیں۔حالاں کہ دونوں کے مقابلے میں عزیز احمد کا اسلوب زیادہ کرارا اور ٹھوس تھا اور افسانوی طریقۂ کار بھی رومانی کی بجائے حقیقت پسندانہ تھا۔کرشن چندر کی کردار نگاری کمزور ہے۔ان کے کرداروں میں کوئی نفسیاتی گہرائیاں، جذباتی پیچیدگیاں اور فطرتِ انسانی کی پراسرار گتھیاں نہیں۔لگ بھگ یہی عالم عزیز احمد کے افسانوی کرداروں کا ہے۔انھوں نے بھی کوئی یادگار کردار اردو ادب کو نہیں دیا۔بے شک وہ اپنے افرادِ افسانہ کی نقش گری گہرے رنگوں سے کرتے ہیں۔انھیں دلچسپ بناتے ہیں ایک دوسرے سے منفرد اور ایک دوسرے سے ممیز بھی کرتے ہیں، لیکن وہ انھیں کوئی ایسی گہرائی اور پیچیدگی کا حامل نہیں بناتے جو کردار کو نفسیاتی تجزیہ یا فلسفیانہ تفکّر کا مستحق بنائے۔قرۃ العین حیدر کے کردار چونکہ ایک مخصوص تہذیبی سرزمین سے پھوٹتے ہیں اس لیے ان میں زمین کی بوباس زیادہ ہے اور ان کی نفسیاتی گہرائی کی کمی کو ان کی سماجی اور تہذیبی پہلوداری پوری کرتی ہے۔

جہاں تک بورژوازی سوسائٹی کا تعلق ہے۔کرشن چندر اور عزیز احمد کا رویّہ اسے بے دردی سے بے نقاب کرنے کا ہے۔دونوں اپنے طنز میں کامیاب ہیں۔دونوں کا رویّہ ترقی پسندانہ ہے۔بمبئی کے دھنا سیٹھوں کا کیریکچر بنانے میں دونوں کو یدِ طولیٰ حاصل ہے۔عزیز احمد بھی جب سندھی خوجہ یا میمن سیٹھ کا خاکہ اُڑانے بیٹھتے ہیں تو کرشن چندر کی طرح اپنے قلم کو روک نہیں لگاتے۔ اس بات کا خیال نہیں کرتے کہ یہ سیٹھ لوگ عامیانہ اور بازاری بن جاتے ہیں۔ان کے برعکس جب قرۃ العین حیدر نودولتیوں کو بے نقاب کرتی ہیں تو عصمت چغتائی کی طرح سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کا خیال رکھتی ہیں۔اسی لیے ان کے افسانوں میں طنز ہے لیکن ان کے افسانے طنزیہ خاکے نہیں بنتے جیسا کہ عموماً کرشن چندر کے یہاں زیادہ تر اور عزیز احمد کے یہاں کم وبیش ہو جاتا ہے۔

نودولتیوں کی طرف عزیز احمد، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر اور عصمت چغتائی کا رویّہ عموماً نفرت وحقارت کا ہے۔بیدی اور منٹو نے ان میں دلچسپی ہی نہیں لی۔جاگیردارانہ اشرافیہ کی طرف

عزیز احمد کا رویہ خالص ترقی پسندانہ ہے۔ وہ ان کے معاشی، سماجی اور اخلاقی زوال کی بے لاگ عکاسی کرتے ہیں۔ اس دائرے میں وہ عصمت چغتائی کی مانند سفاک حقیقت نگار بن جاتے ہیں۔ لیکن عزیز احمد کو کرشن چندر اور عصمت کی مانند عوام میں یا بیدی اور منٹو کی طرح عام آدمی میں دلچسپی نہیں۔ بطور ترقی پسند کے وہ مستقبل کی لگام عوام کے ہاتھوں میں دیتے ہیں لیکن اشاروں اور کنایوں میں، افسانوی کرداروں کی صورت میں نہیں۔ متوسّط طبقہ ان کے ناولوں میں تو دکھائی دیتا ہے لیکن افسانوں میں نظر نہیں آتا۔ زوال پذیر جاگیر دار طبقہ اور معاشی جکڑ بندیوں میں جکڑا ہوا متوسط طبقہ اور دولت مندی کی عیاشیوں میں گھری ہوئی بورژوا کلاس ان تینوں طبقوں سے وہ بیزار تھے۔ قوم اور معاشرے کی نجات انھیں آزادی، جمہورت، اشتراکیت، مذہبی روشن خیالی، عقلیت، سائنس اور مغربی تہذیب کی لائی ہوئی برکتوں میں نظر آتی تھی۔ انگلینڈ اور یورپ کے سفر نے ان کے ذہن پر نہایت مثبت اثرات ڈالے تھے۔ ان کے ایک طویل افسانے ''تیری دلبری کا بھرم'' کا عنوان ہی اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ان کے دل میں انگلستان کے لیے دلبری کا احساس تھا۔ اس خوبصورت افسانے میں جنگ کے بعد کا انگلستان وہ نہیں رہا تھا جو عزیز احمد نے جنگ سے قبل دیکھا تھا۔ لندن میں ہندوستانیوں کی زندگی دیکھ کر ان کا بھرم ٹوٹتا ہے۔

اس زمانے کے بہت سے لوگوں کے مانند عزیز احمد کا ذہن بھی بڑی حد تک ANGLICISED تھا۔ مغرب سے یہ فریفتگی عزیز احمد اور ن، م، راشد میں خاص طور پر نمایاں ہے۔ ان کے مقابلے میں منٹو، بیدی، عصمت اور کرشن چندر کے لیے اپنا دیس ہی سب کچھ ہے۔ ان کے یہاں مشرق و مغرب کی وہ کشمکش بالکل نہیں جو شاعرِ مشرق کا راشد اور عزیز احمد کو ورثہ ہے۔ بالآخر راشد اور عزیز احمد مغرب ہی میں بس گئے اور انھیں مغرب کا طرزِ معاشرت راس آ گیا۔

عزیز احمد کے افسانوں میں جو ایک نوع کا اکھڑا پن ہے اس کا سبب یہی ہے کہ مشرق کی تہذیبی اور اخلاقی اقدار اور طرزِ حیات میں وہ دلچسپی گنوا بیٹھے تھے۔ ان کا ذہن مغربی تھا اور وہ ایک حقیقت پسند آدمی تھے جو قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی طرح تہذیبی نوسٹالجیا اور ماضی میں جینا نہیں چاہتے تھے۔ نہ وہ ان کی طرح زوال کا افسانہ لکھنا پسند کرتے تھے۔ ان کی جنس پرستی حسن پرستی اور ولولۂ حیات ان میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی مانند قنوطیت اور کلّیت کے عناصر پیدا ہونے نہیں دیتے تھے۔ عزیز احمد اپنی ناولوں اور افسانوں بلکہ تاریخی افسانوں تک میں حقیقت پسند رہے جب کہ ہم جانتے ہیں کہ حقیقت نگاری نہ قرۃ العین حیدر کو راس آئی نہ انتظار حسین کو۔

اس پس منظر میں عزیز احمد چاہے ہندوستان میں ہوں یا مغرب میں ایک سیاح نظر آتے ہیں۔ ''گریز'' ''یورپ کے سفر کی''، ''آگ''، ''کشمیر کے سفر کی اور بیشتر افسانے فرانس،

جرمن، اطالیہ، بمبئی اور دہلی کے سفر کے مشاہدات پر مبنی ہیں۔ نہ کہانی، نہ نقطۂ نظر، نہ کردار، بلکہ مشاہدات ہی ان کے افسانوں کو سنبھالے ہوئے ہیں۔ عزیز احمد کے یہاں المیہ احساس کی بڑی کمی ہے۔ اس کا سبب بھی یہی ''ٹک دیکھا اور چل دیے'' والا رویّہ ہے۔ سیّاح زندگی کے طربیہ میں شامل ہوتا ہے المیہ میں نہیں۔ عزیز احمد میں ایک نفیس حسِ مزاح اور گہرے طنز کی غیر معمولی صلاحیت ہے جو اُن کے مشاہدات کو ''زندگی کے تماشے'' کا روپ دیتی ہے۔ عزیز احمد کے افسانوی کرداروں میں کوئی انفرادیت نہیں۔ زیادہ تر کردار تو خود افسانہ نگار کا عکس ہیں جو کبھی آزاد کبھی عقیل اور کبھی کسی نام سے رونما ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کا پروٹو ٹائپ وہ مرد ہے جو عورت کا شکاری ہے۔ شکارگاہ ظاہر ہے مغرب زدہ فیشن ایبل سوسائٹی ہے جس میں عورت مرد کے چنگل میں پھنسنے کے لیے آزاد ہوئی ہے۔ بوریت کی حد تک عزیز احمد کے افسانوں میں مرد عورت کا پیچھا کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ رومانی افسانوں ہی کی مانند جنسی آوارہ گردی کے افسانے بھی بالآخر قاری کو تھکا دیتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو عزیز احمد اردو کے واحد افسانہ نگار ہیں جن کے اعصاب پر عورت سوار ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان کے یہاں سماجی حقیقت نگاری کا دائرہ محدود ہو گیا ہے۔ وہ سماج کے مختلف طبقات اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے رنگا رنگ کردار پیش نہیں کر سکتے۔ اعلیٰ طبقہ کے کرداروں میں انھیں دلچسپی ہے لیکن اس طبقہ سے انھیں کوئی ہمدردی نہیں۔ وہ طنز کر سکتے ہیں لیکن ان کے دکھ درد میں شریک نہیں ہو سکتے۔ لہٰذا بورژوازیوں کے مسائل ایسی نفسیاتی الجھنوں تک محدود رہتے ہیں جن میں خود افسانہ نگار کو دلچسپی نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ عزیز احمد کے یہاں اکھڑے پن کے ساتھ ساتھ اکہرا پن بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

ہم عموماً ترقی پسندوں کے ادب کو صحافیانہ کہتے ہیں لیکن صحافت محض سیاسی نہیں ہوتی۔ ثقافتی بھی ہوتی ہے جو فیشن ایبل سوسائٹی کی سماجی اور تہذیبی سرگرمیوں کے ساتھ ان کے اسکینڈلز کی گرما گرم خبریں سوشیل راونڈ اپ کے عنوان کے تحت بیان کرتی ہے ''اور بستی نہیں'' کا تانا بانا تو دو صحافیوں کی رپورٹنگ ہی سے بنایا گیا ہے، لیکن ''ستا پیسہ''، ''زرخرید''، ''بیکار دن، بیکار راتیں'' جو عزیز احمد کے بہت کامیاب افسانے ہیں، ان میں سے بھی اگر کہانی کا باریک دھاگا نکال لیا جائے تو تمام واقعات ثقافتی صحافت کی شفاف سطح پر ٹوٹے ہوئے ہار کے چمک دار موتیوں کی طرح بکھر جائیں گے۔ آج کل جو یہ بات کہی جاتی ہے کہ کہانی نہیں بلکہ واقعہ افسانہ کی اساس ہے، یہی بات عزیز احمد اپنے مضمون ''افسانہ افسانہ'' مطبوعہ ''سویرا'' لاہور میں کہہ چکے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں: ''افسانہ میں جو چیز اہم ہے، جو اُس کی جان ہے اور جو کسی تکنک کی پابند نہیں، وہ واقعہ محض واقعہ ہے'' اس بیان کے ذریعہ عزیز احمد ای ایم فارسٹر کے اس نظریہ سے انحراف کرتے ہیں

جس کی رو سے افسانہ میں واقعات اسباب وعلل کے رشتہ سے بندھ کر پلاٹ کا روپ اختیار کرتے ہیں۔عزیز احمد کے یہاں پلاٹ سے بیزاری کے نشانات ''ہوس'' اور ''مرمر وخون'' کے بعد نظر آتے ہیں۔عزیز احمد کی یہ ابتدائی دونوں ناولیں جنھیں اپنا کہتے ہوئے خود عزیز احمد کو شرم آتی تھی، دراصل پلاٹ اور بہت ہی خراب پلاٹ کی ناولیں تھیں۔خیالی ناول عموماً کردار کے نہیں بلکہ پلاٹ ہی کے ناول ہوتے ہیں کیوں کہ ناول نگار کی خیال کی دنیا میں قصہ یا کہانی کو انہونی یا ناممکنات یا ناقابل یقین کی سرحدوں میں داخل ہونے سے روکنے والی نفسیاتی اخلاقی یا سماجی مزاحمتیں نہیں ہوتیں جو حقیقت پسند ناول میں ہوتی ہیں اس بات کا خود عزیز احمد کو احساس تھا چنانچہ وہ لکھتے ہیں: ''... ہیں مرمر وخون کے تمام کردار بدقسمتی سے محض احتیاطاً یا رسمی طور پر نہیں بلکہ واقعی طور پر فرضی اور پروردۂ تخیل ہیں''۔دراصل مرمر وخون جمال پسندی کے اثرات کے تحت لکھا گیا ہے اور زیادہ تر جمال پسند ناولیں خیالی ہی ہوتی ہیں۔اس نظر سے دیکھیں تو قرۃ العین حیدر کے پہلے افسانوی مجموعہ ''ستاروں سے آگے'' کے افسانے خیالی نہیں ہیں کیوں کہ سجاد حیدر یلدرم کی بیٹی ہونے کے باوجود وہ جمال پسند نہیں رہیں بلکہ شروع سے نیم حقیقت پسند اور نیم رومانی رہی تھیں جو اپنی ابتدا میں خود منٹو، بیدی، اور کرشن چندر بھی تھے صرف عصمت اپنے پہلے افسانے ہی سے کھری اور بے لاگ حقیقت نگار تھیں۔عزیز احمد کے یہاں خیال کی دنیا سے حقیقت کی دنیا میں قدم رکھنے کا مطلب تھا پلاٹ سے پیچھا چھڑانا اور واقعہ نگاری پر ناول کی ساخت کی تعمیر کرنا۔اس اجتہاد کا آغاز ''گریز'' سے ہوتا ہے اور ان کے افسانے بھی ایسے واقعات پر مبنی ہیں جن سے کہانی کا نہایت باریک دھاگا بنا گیا ہے۔اس طرح عزیز احمد پلاٹ سے انحراف میں جدید افسانہ کے پیش رو نظر آتے ہیں۔اور بھی بہت سی باتوں میں عزیز احمد نے اپنے تجربات اور اجتہادات کے ذریعہ جدید افسانہ کے لیے راہیں کشادہ کی ہیں۔مثلاً ''مدن سینا اور صدیاں'' کے ذریعہ داستانوی اسلوب کا احیا'' آبِ حیات'' کے ذریعہ اسطوری افسانہ کی طرف پیش قدمی، ''زرین تاج'' کے ذریعہ خواب اور فنتاسی کا امتزاج وغیرہ وغیرہ۔یہاں پھر ان کے ہاں کرشن چندر سے زیادہ مماثلت نظر آتی ہے۔پلاٹ سے رستگاری انھیں نت نئے تجربات کے دائرے میں لے جاتی ہے۔ان تجربات سے بڑا افسانہ جنم نہیں لیتا لیکن تخلیق کی نئی راہیں کشادہ ہوتی ہیں۔بڑے افسانے گو بہر حال بیدی، منٹو اور عصمت ہی نے لکھے جنھوں نے کہانی ہی نہیں بلکہ پلاٹ کا بھی ڈسپلن قبول کیا۔ان کے افسانے افسانے ہی رہتے ہیں جب کہ عزیز احمد کے افسانے تاریخ سفر نامہ، آپ بیتی اور رپورتاژ کی یاد دلاتے ہیں۔عزیز احمد سفر نامہ اور رپورتاژ پر ہی نہیں بلکہ تاریخ پر بھی افسانے کا فارم مسلط نہیں کر سکے۔کہانی کا باریک دھاگا اور ایک دو پرچھائیوں جیسے کردار

ان تمام واقعات کو منسلک کرنے کی طاقت نہیں رکھتے جن کی ان کے افسانوں میں بھرمار ہے۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان واقعات میں دلچسپی کا کوئی عنصر نہیں۔ پیرس کی صبح۔ لندن کی دوپہر، ''رومتہ الکبریٰ کی شام''، بمبئی کی راتیں، دہلی کے رات اور دن، جگمگاتی ہوٹلیں، شاندار کوٹھیاں، پررونق کلب، آثارِ قدیمہ، راجے مہاراجے، کروڑ پتی سیٹھ، حسین و جمیل عورتیں، اور خوبرو نوجوانوں کی نظربازیاں اور دست درازیاں کیسے خالی از دلچسپی ہوسکتی ہیں؟ سچ بات تو یہ ہے کہ قاری اس جگمگاتی دنیا کی نظارگی میں ایسا کھوجاتا ہے کہ اسے یہ احساس بھی نہیں رہتا کہ اس چمک دمک کے علاوہ افسانہ میں کوئی اور بات بھی ہے عموماً تو کوئی بات نہیں ہوتی لیکن گردو پیش کی دنیا کی یہ سیر بینی اپنی ایک قدر رکھتی ہے۔

مشاہدات اور واقعات کے بیان کو جو چیز دلچسپ بناتی ہے وہ ہے بیانیہ میں ایک پڑھے لکھے، تیز اور طرار نکتہ سنج اور نکتہ آفریں ذہن کی کارفرمائیاں۔ عزیز احمد کے یہاں علم کی نکتہ آفرینیاں تخیل کی حسن آفرینیوں کا نعم البدل بنتی ہیں۔ ان کے افسانوں اور ناولوں کو آلڈس ہکسلے کے ناولوں کے مانند NOVELS OF ERUDITION یا عالمانہ ناول اور افسانے کہہ سکتے ہیں۔ تاریخ فلسفہ تصوّف اور مشرق و مغرب کے شعروادب میں رچا بسا ذہن ہی خدنگِ جستہ زرّیں تاج اور تصورِ شیخ جیسے افسانے لکھ سکتا ہے، اس ذہن کی کارفرمائیوں نے ان کے دوم درجہ کے افسانوں کو بھی، جن میں صحافتی مواد تخیل کو مغلوب کیے رہتا ہے، ایک پڑھے لکھے اور ذہین قاری کے لیے مطالعہ کا دلچسپ موضوع بنادیا ہے، گوایک عام قاری شاذ ہی ان کی عالمانہ ثقافت کو برداشت کرپاتا ہے۔ ''رومتہ الکبریٰ کی ایک شام'' کا مواد صحافیانہ اور بیان عالمانہ ہے اور دونوں ایک عام قاری کی دلچسپی بیدار کرنے میں ناکام رہتے ہیں جب کہ ایک ذہین قاری کے لیے صحافتی مواد کی بے کیفی کی تلافی عالمانہ بیانیہ سے ہوجاتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ گو عزیز احمد کے پاس اوّل درجہ کے تخلیقی تخیل کی کمی تھی لیکن وہ اتنے چابک دست فنکار تھے کہ ان کے یہاں دوم درجہ کی چیز بھی پہلی نظر میں اوّل درجے کی ہی نظر آتی تھی۔

مشاہدات اور واقعہ نگاری نے باہم مل کر عزیز احمد کے افسانوں میں بیسویں صدی کے اس جدید صنعتی شہر کو ابھارا ہے جو دو عالم گیر جنگوں کے درمیان روئے زمین پر ایک نئی تمدّنی زندگی کی سوغات لیے ہوئے آتا ہے۔ اس معنی میں بھی عزیز احمد کا افسانہ جدید افسانہ ہے کہ وہ شہر کا افسانہ ہے۔ جس طرح شاعری میں ہمارے یہاں جدید شہر کا عکس اس طرح نہیں ابھرا جیسا کہ بادلیئر اور ایلیٹ کی شاعری میں ابھرا ہے، اسی طرح افسانوں اور ناولوں میں بھی بڑا شہر نظر نہیں آتا۔ پریم چند، علی عبّاس حسینی، احمد علی، بیدی، کرشن چندر، عصمت، احمد ندیم قاسمی، غلام عبّاس، بلونت سنگھ

سب کے یہاں اردو افسانہ دیہات اور قصباتی شہر سے باہر نہیں نکل سکا ''ستا پیسہ''، ''زرخرید''
''بیکار دن بیکار راتیں'' میں پہلی بار اردو افسانہ ایک میٹرو پولیٹن شہر میں داخل ہوتا ہے جو اپنے
کشادہ راستوں، رفیع الشان عمارتوں اور جگمگاتے قمقموں کے ذریعہ ایک ایسا منظر پیش کرتا ہے جو
انسانی تمدن کی تاریخ میں کہیں نظر نہیں آتا، کیوں کہ جدید شہر دراصل بجلی اور ٹکنولوجی کے ایسے
کرشموں کی نشان دہی کرتا ہے جو صنعتی انقلاب سے قبل دکھائی نہیں دیتے۔ خاطر نشان رہے کہ
شہروں کے پس منظر میں کہانیاں تو خاصی تعداد میں لکھی جاتی ہیں اور کہانیوں میں شہروں کی جھلکیاں
بھی دکھائی پڑتی ہیں لیکن یہ تو عزیز احمد یا منٹو جیسا کوئی ایک فن کار ہوتا ہے جس میں شہر کی روح
سمٹ آتی ہے۔ عزیز احمد اور منٹو دونوں کے یہاں بمبئی کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں، بمبئی ایک
کے یہاں پر رونق اور دوسرے کے یہاں کم رونق ہے۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ منٹو بمبئی کا
تاریک یا گھناؤنا رخ پیش کرتا ہے۔ بائی کلاء، ناگ پاڑہ، بمبئی کے وہ علاقے ہیں جن کی اپنی
فضائیں تھیں۔ فلیٹ، چالیاں، کھولیاں، گھوڑوں کے طویلے کھیل کے میدان، یہودیوں، عیسائیوں،
پارسیوں، مسلمانوں، عربوں، مرہٹوں، یوپی والوں کی مشترک آبادی، چرچ، مسجد، اردو اخبار، تانگے
والے، دودھ والے، سینماگھر، طوائفیں، ہوٹلیں، منٹو اس بمبئی کا بے مثال مصور رہے، یہ بمبئی نہ عصمت
کے یہاں ہے نہ کرشن چندر نہ بیدی نہ خواجہ احمد عباس کے یہاں۔ میں تو کہوں گا مرہٹی اور گجراتی
افسانوں میں بھی بمبئی کی ایسی تاثراتی تصویریں نہیں ملتیں جیسی کہ منٹو کے یہاں نظر آتی ہیں۔

عزیز احمد نے لندن، روم، پیرس اور دہلی کے پس منظر میں افسانے لکھے ہیں لیکن ان
کے افسانوں میں کوئی شہر اتنا پر رونق اور خوبصورت نہیں جتنا کہ بمبئی ہے۔ عزیز احمد کے افسانوں
میں بمبئی واقعی بقعۂ نور ہے، رات کے ہاتھوں میں دن کی سونی تصویر ہے، ہیروں کا ہار پہنے ہوئے
عروس البلاد کی باہوں میں ولنگڈن کلب، تاج محل ہوٹل، سی سی آئی اور ریس کورس کی شاہراہوں پر
رنگ برنگ کی کاریں دوڑتی نظر آتی ہیں۔ یہ راجوں مہاراجوں، سرمایہ داروں، جوہریوں، فلم
پروڈیوسروں میمن اور خوجہ سیٹھوں کی بمبئی ہے۔ اس پر رونق شہر اور اس کی فیشن ایبل سوسائٹی کے عزیز
احمد تماش بیں، نکتہ چیں اور فوٹوگرافر تھے۔ وہ جانتے تھے کہ کیمرہ کس پر فوکس کرنا چاہیے، کس کی
گزرتی ہوئی جھلک کو گرفت میں لینا چاہیے اور کون سے زاویوں سے شہر کی کون سی تصویر لینی
چاہیے۔ بمبئی کی تصویر کشی میں عزیز احمد کا سیاحانہ رویہ اور کیمرہ دونوں کام کرتے ہیں۔ کہا جاتا ہے
کہ ناول اور افسانہ دیہاتوں اور چھوٹے شہروں میں پھلتا پھولتا ہے۔ آج کے بڑے شہروں کو
لفظوں میں نہیں بلکہ سلولائڈ پر ہی قید کیا جا سکتا ہے۔ اور عزیز احمد کے گلے میں کیمرہ تھا اور ان کے
پاس صحافی کی واقعہ نگاری کا آرٹ تھا ایک بڑے شہر کے جلال و جمال کا تجربہ فی نفسہٖ بڑا ہوش

رہا تجربہ ہے۔ غیر شعوری طور پر عزیز احمد اس تجربہ کو قلم بند کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔

بڑے شہروں کا حسن ایک کارنیول کا سماں پیش کرتا ہے، عورت اپنی تمام آرائشوں کے ساتھ اس کارنیوال کا حسن بڑھاتی ہے اور بے چہرہ بھیڑ میں نظریں اسی کی طرف کھنچتی ہیں۔ بڑے شہروں کی یہ دلربا مخلوق عزیز احمد کا پسندیدہ موضوع ہے۔ وہ ایک نہیں سینکڑوں عورتوں کا بیان کرتے چلے جاتے ہیں اور نوجوان لڑکیوں سے لے کر ڈھلتی عمر کی عورتوں کے خط وخال، چال ڈھال، بناؤ سنگھار، کپڑوں، زیوروں اور اداؤں کا ان کا علم لامحدود ہے۔ وہ نہ صرف دعوت حسن دیتے ہیں بلکہ اپنے افسانوں میں حسن لٹاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں لنڈن، پیرس، روم، بمبئی، دہلی، مسوری کی پررونق شاہراہوں، ہوٹلوں، کلبوں، اور دوکانوں میں بھانت بھانت کی بجی سجائی فیشن ایبل عورتوں کی بہار ہے۔ بہار اسی وقت تک ہے جب تک وہ رواں اور گزراں ہے اور افسانہ نگار بھی گلوں کے اس قافلہ کے ساتھ رواں ہے۔ یہ روانی ایک ایسی گردش بن جاتی ہے اور زندگی ایسی گھمیریاں لیتی ہے کہ سوچنے کا وقت کم ملتا ہے، مسائل آتے ہیں، الجھنیں پیدا ہوتی ہیں، حسن کی ارزانی کے غم ناک لمحے بھی آتے ہیں لیکن ہر چیز گذشتنی ہے اور افسانہ نگار بھی بڑے شہر کے کارنیوال کو ایک سیاح کی نظر سے دیکھتا گزر جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے عزیز احمد پر اپنے دلچسپ مضمون مطبوعہ رسالہ ''اظہار'' میں کہا تھا کہ عزیز احمد کے افسانوں میں عورت ایک جنسی موضوع SEXUAL OBJECT سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ ۔ بے شک ان کے افسانوں کا پہلا تاثر یہی ہے لیکن یہ پوری سچائی نہیں۔ پوری سچائی جس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا یہ ہے کہ مرد کی بوالہوسی کی فضا میں یہ عورت ہی ہے جو محبت کرتی ہے اور محبت کرنے پر مجبور ہے۔ عورت کے جنسی معروض ہونے کا تاثر اس وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ عزیز احمد کے بیشتر افسانوں میں مرد عورت کے تعاقب میں ہے ''زرخرید'' ''بیکار دن بیکار راتیں'' اور ''سستا پیسہ'' میں یہ مرد خوش باش اور عیش طلب نوجوان ہے ایسے نوجوانوں سے ہم منٹو کے افسانوں میں بھی روشناس ہوتے ہیں جو حیدرآباد یا دوسرے شہروں سے اپنی جوانی کی راتوں کو رنگین بنانے کے لیے بمبئی آتے ہیں۔ یہ نوجوان اور ان کے متذکرہ بالا افسانے دونوں بے ضرر ہیں۔ لیکن ''اور بستی نہیں'' میں جنوب کے دو جرنلسٹ الف خان اور ب خان عورتوں کے تعاقب میں دہلی آتے ہیں اور پورا افسانہ ان کے تعاقب کی رپورٹنگ سے تشکیل پاتا ہے۔ اس افسانہ میں شکاری مرد کے لیے عورت کی آسان دست یابی پورے دہلی شہر کو ایک قحبہ خانہ بنا دیتی ہے جو بہت ہی ناگوار گزرتا ہے۔ اوباشیت رنگین مزاجی پر غالب آتی ہے اور صحافتی رپورٹنگ ادبی بیانات کو مغلوب کرتی ہے اور طنز نگار سرنگوں ہو جاتا ہے، باوجود اس کے کہ اس افسانہ میں جستہ جستہ حسنِ

تحریر ظاہر ہوتا ہے۔ یہ افسانہ کمزور ہے اور اس میں دہلی کا ثقافتی حسن بھی نمودار نہیں ہوا جس میں عزیز احمد کو بطور ثقافتی مورّخ دلچسپی تھی، کسی بھی شہر کے مقامی رنگ کو پیش کرنے کا عزیز احمد کو بھی اتنا ہی شوق ہے جتنا کہ قرۃ العین حیدر کو، لیکن اس افسانہ میں دہلی کی پوری فضا مثیالی اور دل کو دُھا دینے والی ہے۔

ممکن ہے اس مرحلے پر آپ کہیں کہ عزیز احمد تاریخی شہروں کی بجائے جدید شہروں کی عکاسی بہتر طور پر کر سکتے ہیں جیسا کہ ان کے افسانوں میں بمبئی کی عکاسی سے ظاہر ہوتا ہے لیکن ''رومتہ الکبریٰ کی ایک شام'' میں انھوں نے روم کے فنِ تعمیر کے مطالعے کے ذریعہ اس کی اچھی فضا بندی کی ہے گو یہ بیان کچھ ذرا زیادہ ہی اکاڈمک اور کتابی ہونے کے سبب ثقیل ہوگیا ہے۔ سوادِ رومتہ الکبریٰ، دہلی، آل سیزر، موسولینی، ابی سینیا اور اقبال آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ان جیسا اقبال کا پرستار روم پر لکھتے ہوئے ادبی اور تاریخی حوالوں سے پہلو نہیں بچا سکتا تھا۔ اس افسانہ میں عزیز احمد اقبال کی موسولینی کی تعریف کو ان کی زندگی کا ایک کمزور لمحہ گردانتے ہیں۔ یہ افسانہ اس سبب سے بھی قابلِ قدر ہے کہ اس میں فاشزم کی طرف ایک روشن خیال اور استہزائی رویہ کی تشکیل کا اچھا بیان ہوا ہے

اپنی ناول ''ہوس'' کے تیسرے ایڈیشن ۱۹۵۱ء میں عزیز احمد نے ''بدتر از گناہ'' کے عنوان سے ایک دلچسپ مضمون لکھا۔ اس میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

''اس زمانے میں مجھے ناولوں کے پڑھنے کا شوق بہت تھا۔ اور خصوصیت سے میں ترگنیف الکزندر دوما (خرد) آلفرے دموسے اور ایسے دوسرے انیسویں صدی کے روسی اور فرانسیسی رومان نگاروں سے متاثر تھا جو محبت کے جذبے کو اس طرح بیان کرتے ہیں گویا وہ ایک طرح کا ''جبر'' ہے اور افراد خصوصاً عورتوں کے اختیار سے باہر۔ ایسی عشقیہ یا جنسی جبر کے جراثیم آپ کو اس نیم پختہ ناول ''ہوس'' میں نظر آئیں گے۔''

عزیز احمد کے یہاں محبت کا یہ جبر ان کے تمام افسانوں پر حاوی رہا۔ ان کی سرزمین افسانہ کا مرکزِ ثقل مرد نہیں عورت ہے۔ ان کے یہاں مرد کا تو ایک ہی روپ ہے جو عورت کا شکاری ہے لیکن عورتوں کے بے شمار روپ ہیں جو محبت کے جبر کے تصوّر کو پیش کرتی ہیں۔ عزیز احمد کے یہاں نفسیات پر فلسفہ اور سوشیولوجی غالب ہے۔ وہ جنسی نفسیات کے نہیں بلکہ فلسفۂ محبت کے افسانہ نگار ہیں جو اُن کی ابتدائی جمال پسندی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

عورت عزیز احمد کے افسانوں کے مرد کرداروں کے لیے بھلے جنسی معروض رہی ہو لیکن خود عزیز احمد کے لیے وہ جنسی معروض سے کچھ زیادہ ہی تھی۔ وہ اس کی انسانی حیثیت کو تسلیم کرتے

ہیں ۔ وہ اس کی آزادی اور ذہنی نشو ونما کے قائل ہیں لیکن عزیز احمد کے یہاں عورت کی ماما کا کوئی تصور نہیں ۔ اپنی کامل ترین شکل میں وہ مجسمۂ حسن ہے جس میں ظاہری حسن کے ساتھ ساتھ ایک باطنی اور ذہنی تکمیل بھی ہے۔ انھیں ذہنی طور پر پس ماندہ، غلام، اور دوسروں کی دست نگر عورت میں دلچسپی نہیں ۔ عشق بازیاں عزیز احمد کے یہاں عام ہیں کیوں کہ ان کے افسانے اس مرد کا تجربہ بیان کرتے ہیں جس نے یورپ کا سفر اس وقت کیا تھا جب کہ یہ سفر بہت عام نہیں تھا۔ یورپ میں اور بمبئی کی فیشن ایبل سوسائٹی میں مرد کے سامنے پہلی بار وہ عورت آئی تھی جو سماجی اور جنسی طور پر آزاد تھی اور اسی لیے مرد کا آسان شکار تھی ۔ شکار اور شکاری کا بیان عزیز احمد کے یہاں اتنے وسیع پیمانہ پر ہے کہ بادی النظر میں ان کے افسانے جنسی تعاقب اور مہم سازی کے افسانے ہی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور کرنے پر ہم دیکھ سکتے ہیں کہ جنس کی اس گرم بازاری میں وہ عورت کی نفسیات اور سماجیات سے کیسا گہرا دانشورانہ لگاؤ رکھتے ہیں ۔ ایسا لگتا ہے کہ عزیز احمد عورت میں محبت کے جبر ہی کو نہیں بلکہ محبت جو مختلف روپ اختیار کرتی ہے اس کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں ۔ ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ عزیز احمد کے یہاں معاشقے بڑے شہروں میں اور بڑے تاریخی واقعات کے پس منظر میں جنم لیتے ہیں ۔ وہ ریاست ، ملک ، قوم اور معاشرے کو بھول کر بات نہیں کرتے کیوں کہ وہ ''ہوس'' اور ''مرمر وخون'' کی غلطی کو دہرا کر خیالی معاشقے قلم بند کرنا نہیں چاہتے ۔ ان کا عورت کی نفسیات اور جنسیت کا مطالعہ بہت محدود ہے لیکن وہ سائمن دی بوائز سے بہت مماثلت رکھتا ہے کیوں کہ دونوں سماجی حوالوں سے بات کرتے ہیں ۔ یہ چیز عزیز احمد کو FEMINIST ہونے سے بچاتی ہے اور کبھی کبھی یہ احساس بھی دیتی ہے کہ عورت کی طرف ان کا رویہ ہمدردانہ کم اور مردانہ زیادہ ہے ۔ وہ سائمن دی بوائز ہی کی طرح عورت کی نادانیوں کی سرزنش کرتے ہیں ۔ ''اور بستی نہیں'' میں ایک فلرٹ لڑکی دل آرا کو الف خان (یا ب خان) تھپڑ مار کر کہتا ہے:

''جب سچی محبت ہو تو دوسری بات ہے ، ورنہ دوسری جنسی ہوس میں ٹھوکریں کھانا عورت کے لیے بہت مہلک ہے ۔ بیماریاں، حمل، بدنامی، موت، جو انجام نہ ہو تھوڑا ہے ۔ اور جب سچی محبت ہو تو یہ بھی سوچ لینا چاہیے کہ مرد اس قابل بھی ہے یا نہیں اور اگر وہ اس قابل نہیں تو پھر ہر چیز کی طرح محبت کا بھی مقابلہ کرنا چاہیے ۔ محبت کو بھی شکست دینی چاہیے ۔ اس میں فرد کی فتح اور اجتماع کی بھلائی ہے ...... دیکھ دل آراء سامنے التمش کا مقبرہ ۔ یہ رضیہ کا باپ تھا ۔ رضیہ ہر چیز کو فتح کر سکی ، محبت کو شکست نہ دے سکی ۔ اس کی قدریں چاند بی بی اور اہلیا بائی کے مقابلہ میں گھٹیا تھیں اور وہ زندگی کا کھیل ہار گئی''

حزم اور احتیاط کا یہ سبق عزیز احمد مختلف افسانوں میں پڑھاتے نظر آتے ہیں ۔ مثلاً ان

کا افسانہ ''خطرناک پگڈنڈی'' لیجیے۔اس کا زمانہ دوسری جنگِ عظیم سے قبل کا ہے اور پس منظر فرانس۔افسانہ کا ہیرو مسٹر آزاد ۱۹۳۷ء میں پیرس کی نمائش دیکھنے آئے ہیں، اور ان کی ملاقات جنوبی فرانس کی ایک لڑکی سے ہوتی ہے جس کے ساتھ نمائش دیکھتے دیکھتے خطرناک پگڈنڈی کی طرف مڑ جاتے ہیں۔وہ چاہتے ہیں کہ لڑکی سے دوبارہ ملاقات ہو لیکن وعدے کے باوجود لڑکی ان سے نہیں ملتی۔ایک خط میں وہ بتاتی ہے کہ اسے آزاد سے محبت ہوگئی ہے اور اسے ڈر ہے کہ مزید ملاقات کے بعد آزاد بھی اس کے دامِ محبت میں گرفتار ہو جائے گا اور وہ یہ نہیں چاہتی۔اسے اپنے منگیتر سے، جو اسی کے ملک کا ہے محبت نہیں لیکن وہ اس سے شادی کرے گی کہ اسی میں عافیت ہے۔اس افسانہ میں الف خان کی نصیحت پر عمل ہے کہ محبت کو بھی شکست دینی چاہیے۔

اب آیئے ان کا افسانہ ''جادو کا پہاڑ'' دیکھیں ''جو خطرناک پگڈنڈی'' سے بدرجہا بہتر اور دلچسپ ہے۔گو یہ بھی ایسا نہیں کہ دنوں تک یاد رہے۔یہ ان افسانوں میں سے ہے جو انسان کی چھوٹی موٹی غلطیوں اور حماقتوں پر تعمیر کیے جاتے ہیں۔زندگی کی گاڑی ذرا کنٹرول سے باہر جاتی ہے اور پھر راہِ راست پر آجاتی ہے۔افسانہ کا پس منظر مسوری ہے جہاں اس زمانے میں پہاڑ کے جادو پر فیشن ایبل سوسائٹی کا جادو غالب رہتا تھا۔یہاں کملا اپنے شوہر شیام اور اپنی اینگلو انڈین سہیلی گریس کے ساتھ سیر کے لیے آتی ہے۔کملا کو اپنے شوہر اور سہیلی پر پورا بھروسہ ہے جو اس کی بے وقوفی ہے۔پہاڑ چڑھتے ہوئے گریس کار میں شیام کے پہلو میں بیٹھی ہے اور کملا ترچھی نظروں سے دونوں کے پیروں کا کھیل دیکھتی ہے۔پہاڑ پہنچنے پر وہ شیام اور کملا کو اکیلے سنیما دیکھنے بھیج دیتی ہے اور پھر وہ خود ان کا پیچھا کرتی ہے۔تھیٹر میں دونوں کو بوس و کنار کرتے دیکھ کر انتقاماً وہ ایک سردار جی کو اپنے جسم سے چھیڑ چھاڑ کی اجازت دیتی ہے اور پھر پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے۔بہر حال مسئلے کا حل اتنا مشکل نہیں ہے۔مسوری سے واپسی پر وہ کار میں شیام اور گریس کے بیچ بیٹھتی ہے۔چڑھائی کے وقت کی حماقت وہ اتار کے وقت نہیں دہراتی۔

''مدن سینا اور صدیاں'' میں اسطوری زمانوں، تاریخی عہد اور دورِ جدید کی چند کہانیوں کے ذریعہ وہ جنسی انارکی میں روشنی کی کرن اسی حزم و احتیاط میں دیکھتے ہیں جب کہ ایک مرد اور ایک عورت ترغیبات سے بھری تنہائی میں اکیلے ہوتے ہیں لیکن ایک دوسرے کی شخصیت کا خیال کر کے احتیاط برتتے ہیں۔یہ آخری کہانی ای ایم فارسٹر کے اس تصور کو پیش کرتی ہے کہ دورِ جدید میں جب رشتے نباہنا مشکل ہے، دوستی اور رفاقت کے جذبہ کی نگہداشت اور تکریم ضروری ہے۔
''مدن سینا اور صدیاں'' میں عزیز احمد تاریخ پر افسانہ کو مسلّط نہیں کر پائے ہیں اور افسانہ نہ صرف تاریخی دستاویزیت کا بلکہ ادق تحقیقی مواد کی ثقالت کا شکار ہو جاتا ہے۔مختلف زبانوں کے ادب

میں ایک ہی اسطور کے نفوذ یا اس کے مماثل اساطیر کا یہ مطالعہ افسانہ کے فارم میں نہیں سماتا۔اس طویل افسانہ کی آخری کہانی اسطوری افسانہ کے ساتھ کوئی مماثلت بھی نہیں رکھتی۔

افسانہ کو تاریخ پر مسلّط کرنے سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ تاریخ میں داستان کا لطف پیدا نہیں ہوتا۔یہ مطلب تو ہے ہی لیکن ساتھ ہی یہ اشارہ بھی ہے کہ کوئی THEME ابھر کر سامنے نہیں آتی۔جب کہ ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' عزیز احمد کا تیمور پر دلچسپ طویل افسانہ ہے۔ یہاں تاریخ افسانہ کے قالب میں اچھی طرح سما گئی ہے لیکن کوئی معنی خیز تفہیم ابھر کر نہیں آتی سوائے اس کے کہ بدن کے ساتھ ساتھ جب آنکھیں بھی آہن پوش ہو جائیں تو کھوپڑیوں کے مینار لگ جاتے ہیں۔جس عہد اور قبیلہ کی یہ تاریخ ہے اس کی بربریت اور حیوانیت کے بیان کے لیے عزیز احمد کو فلابیر کے ناول سلامبو کی مثال سامنے رکھنی چاہیے تھی۔''خدنگِ جستہ'' ان کا سب سے اچھا تاریخی افسانہ ہے۔اس افسانہ کی داد وہ لوگ بہتر طور پر دے سکتے ہیں جن کا تاریخی افسانوں کا ذوق مجھ سے زیادہ شائستہ ہے،یہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ عزیز احمد کے یہاں المیہ احساس کی کمی ہے۔ان کے افسانے CATASTROPHY میں داخل ہوئے بغیر ہی کشمکش کو DISSOLVE کر دیتے ہیں۔احساس کی وہ شدّت جو بیدی،منٹو اور عصمت کے یہاں نظر آتی ہے،عزیز احمد میں نہیں ملتی۔ان کے پاس وہ نظر تو ہے جو گرد و پیش کی دنیا کو دیکھتی ہے لیکن وہ نظر (سوائے ایک دو افسانوں کے) کہیں دکھائی نہیں دیتی جو دل وجود کو چیر کر زندگی،فطرت اور انسان کا راز پاتی ہے۔

عزیز احمد چاہے مرد اور عورت کی برابری کے قائل ہوں یا نہ ہوں عورت کی غلامی کو برداشت نہیں کرتے تھے،وہ لکھتے ہیں:

''دوست اور عشّاق ایک دوسرے کی تابع داری کرتے ہیں۔محبّت ایک فریق کے استبداد اور دوسرے کی غلامی کو برداشت نہیں کر سکتی،جب استبداد آتا ہے تو عشق کا دیوتا اپنے پر پھڑ پھڑاتا ہے اور یہ جادہ جا رخصت۔ہر چیز کی طرح محبّت کی روح بھی آزاد ہے،فطرتاً عورتیں بھی غلامی نہیں آزادی چاہتی ہیں —— (اقبال نے زمرّد کے گلوبند کی ایک ہی کہی) اور مرد بھی۔

(مدن سینا اور صدیاں)

زمرّد کے گلوبند کی بات چھڑی ہے تو ذرا یہ بھی دیکھیے کہ عزیز احمد کو اعلیٰ طبقہ میں عورتوں کی قحبگی کے سوال میں کتنی دلچسپی تھی۔''زرخرید'' میں امجد شیریں کے متعلق کہتا ہے:''لیکن وہ کسی اچھے لڑکے سے شادی کیوں نہیں کر لیتی۔اس طرح کسی کی رنڈی بن کر رہنے میں وہ عزّت تو محسوس نہیں کرتی ہوگی،اس قحبگی کا ایک سبب جواہرات کی چمک ہے'' اسی افسانہ کا ایک کردار نذیر کہتا

ہے:''اکثر شریف لڑکیاں جواہرات اور بنارسی ساڑیوں کی وجہ سے جوہریوں اور بینوں کے ہاتھ گروی ہو جاتی ہیں۔''ایک اور اقتباس دیکھیے:

''نئی دہلی میں ایک قسم ان عورتوں کی ہے جن کے میاں ان کو اپنے وطن یعنی باہر قصبات سے ساتھ لائے ہیں۔ وہ ابھی دہلی کی زندگی کی عادی نہیں ہوئی ہیں۔ میاں کی تنخواہ ڈیڑھ سو یا دو سو ہوتی ہے۔ جب میاں دفتر کو جاتے ہیں تو یہ عورتیں، جن کی نظریں نئی دہلی کی چمک سے خیرہ ہیں خرید و فروخت کرتی پھرتی ہیں اور کبھی کبھی ان کی اپنی خرید و فروخت بھی ہو جاتی ہے۔''

(اور بستی نہیں)

ایک اور اقتباس دیکھیے:

''یہ فلاں صاحب کی بیوی ہیں جو دفتر میں کلرک ہیں۔ چار سو تنخواہ ہے۔ مگر وہ صاحب آخر کیسے خاندان کے ہیں، میں نے پوچھا کیوں؟ تو کہنے لگے۔ یہ ان کی دیوی ہر ماہ سینکڑوں کا سامان خرید کرتی ہیں اور ان کا بل عجیب عجیب مشتبہ قسم کے لوگ آ کے ادا کرتے ہیں۔''

(اور بستی نہیں)

یہ افسانہ کے نقاب میں چوکھی سوشیولوجی ہے اور اسی نے افسانے کو غارت کیا ہے۔ جن مسائل کو عزیز احمد تجریدی خیال کی صورت میں پیش کرتے ہیں اگر وہ کرداروں کی صورت پیش کیے جاتے تو جدید دور کی سینکڑوں مادام بواریوں کی کہانیاں وجود میں آتیں، کیوں کہ ماس میڈیا اور خصوصاً ٹیلی ویژن کے ذریعہ جس طرح نوجوان لڑکیوں میں سامانِ آرائش، حسین و جمیل رومانی زندگی اور خریدنے کا خبط پیدا کیا جا رہا ہے اس کی طرف اشارے ان تنقیدوں میں ملتے ہیں جو مادام بواری پر لکھی گئی ہیں۔ رومانی خواب آفرینی اور زندگی کے تلخ حقائق کے تصادم سے زندگیاں تباہ ہوتی ہیں ان کے بیان کے لیے فلابیر ہی کے مانند کردار کی ناولیں لکھنی پڑتی ہیں اور عزیز احمد کے افسانوی کردار نرے صحافتی اور سطحی ہیں۔ وہ کسی نفسیاتی تھیم کی تجسیم کی طاقت نہیں رکھتے۔ اسی لیے سماجی مسائل افکار و آرا کی شکل میں نظر آتے ہیں۔

زمرّد کا گلوبند، چاندی کا طوق، نتھنی، اور پانو کے کڑے محض زیورات نہیں بلکہ عورت کی غلامی کی علامات بھی ہیں۔ نرگسیت سے مغلوب عورت انھیں آرائش کے لیے پہنتی ہے لیکن گلوبند، نتھ اور طوق میں جو مردانہ آقائیت کے معنی پنہاں ہیں انھیں سمجھ نہیں پاتی۔ اطلس و کمخواب کی پوشاک اور زر و سیم کے زیوروں میں لدی عورت اپنی نرگسیت اپنی حرص اور اپنے بدن میں قید ہے۔ عزیز احمد کے ایک افسانہ میں کوئی کردار پنجاب کی لڑکیوں کی تعریف کرتا ہے جو نئے فیشن کے شلوار قمیص اور لہراتے دوپٹے میں سائیکل پر سوار کالج یا آفس کی طرف جاتی نظر آتی ہیں۔

گاؤ تکیہ سے لگے ریشم کے ڈھیر کے مقابلہ میں لڑکیوں کا یہ چھریرا پن ایک اہم تمدنی تبدیلی کا علامیہ تھا۔ لیکن دوسری جنگِ عظیم کے بعد کھلی سوسائٹی نے لبرل سوسائٹی کا بھی خاتمہ کردیا۔ جنسی انقلاب نے ہر چیز کو تہس نہس کردیا۔ اخلاقیات کی جگہ ایسے اندیشوں نے لے لی کہ باہر جانے سے قبل لڑکی نے ضبطِ تولید کی گولی کھائی ہے یا نہیں۔ طلاق اتنی عام ہوئی کہ ازدواجی زندگی کے دس سال پورے کرنے والا جوڑا اعجوبۂ روزگار نظر آتا ہے۔ ایک زمانہ وہ تھا جب ماں باپ لڑکی کی شادی کی فکر کرتے تھے۔ اب وہ زمانہ آیا کہ لڑکی جب تک لڑکوں کے ساتھ کسی بندھن میں بندھے بغیر آزاد جنسی زندگی گزارتی ہے، ماں باپ نچنت رہتے ہیں لیکن جیسے ہی وہ اعلان کرتی ہے کہ وہ شادی کر رہی ہے تو والدین فکر مند ہوجاتے ہیں کہ یہ شادی کب تک چلے گی۔ مطلقہ کی زندگی غیر شادی شدہ، غیر باکرہ لڑکیوں سے زیادہ تنہا اور ویران ہوتی ہے۔ جنس اب ارزاں تھی اور عورت محض جنسی معروض، وہ معاشرہ خواب وخیال ہوگیا جس میں شادی کا مطلب تھا سنسار بسانا گھر، عورت اور بچّوں کی ذمہ داری قبول کرنا۔ عورت آزاد ہوئی، خود کفیل ہوئی تو مرد نے اس کی ذمہ دار قبول کرنے سے انکار کردیا۔ زندگی فرّاٹے بھرتی کاروں میں ہائی وے پر دوڑنے لگی، چرس سے دھند لائے ناچ گھروں میں مستانہ وار ناچنے لگی، پاپ کلچر، پاپ میوزک، ہپّی ازم اور الکٹرونک میڈیا نے یک ایسا نوجوان طبقہ پیدا کیا جس نے جنس کو اتنا سہل الحصول بنادیا کہ جنس آدمی کا کوئی بڑا بھید بھرا تجربہ نہ رہی۔ جب تک جنس شجرِ ممنوعہ تھی: وہ پر اسرار تھی، رومان انگیز اور تمنا آفریں تھی، شاہراہوں اور ساحلوں پر عام ہوگئی تو دل لگی اور کھیل بن گئی۔ نبا کوف سے لے کر جان اپڈائک اور اریکا جانگ تک بیشمار لکھنے والوں میں اس جنسی انارکی کی دردناک تصویریں دیکھنے کو ملیں گی۔

ضبطِ تولید کی تمام احتیاطوں کے باوجود وہ لڑکا جو عورت کی کوئی ذمہ داری لینا نہیں چاہتا، لڑکی کو حاملہ کر کے غائب ہوجاتا ہے۔ اب ایک نیا خاندان وجود میں آیا جسے یک ولدی خاندان یا ONE PARENT FAMILY کہا جانے لگا۔ ماں اور بچہ۔ کنواری ماں اور اس کا بچہ۔ چوں کہ ایسی مائیں اکثر DRUGS کا شکار ہوجاتی ہیں اور بچّے کی دیکھ بھال نہیں کرسکتیں تو بچّہ ان کے پاس سے لے لیا جاتا ہے۔ اور کوئی ذمہ دار آدمی یا ادارہ اس کی نگہداشت کرتا ہے۔ یہ خاندان لاولد خاندان یا NO PARENT FAMILY کہلایا۔ خاندان کے یہ نئے روپ اس تمدّن کا عطیہ ہیں جس نے اولین ضرب، شادی اور خاندان کے اداروں پر لگائی تھی۔ عزیز احمد نے جنسی آزادی کی لائی ہوئی ان تباہ کاریوں کو بھی دیکھا تھا لیکن اس وقت تک ان کی تصنیفی مشغولیات کی نوعیت بدل چکی تھی اور ناول اور افسانے لکھنے کا کام انھوں نے ترک کردیا تھا ورنہ بطور فنکار وہ

ہمیں یہ بتانے کی ضرور کوشش کرتے کہ وہ کنواری ماں جو حشیش کے نشہ میں دھت اپنے بلکتے بچے کے ساتھ پلنگ پر لیٹی ہوئی ہے وہ زمرّد کے گلوبند کو کس نظر سے دیکھتی ہے۔

عزیز احمد اپنے افسانوں میں جنسی انارکی کے شاہد نہیں ہیں۔ان کے لیے دنیا نہ تو بے معنی تھی نہ ابسرڈ۔کچھ تضادات تھے جو توازن کی تلاش میں تھے۔کچھ مسائل تھے جنھیں سلجھانا تھا۔عزیز احمد کا لبرل آدرش وادی ذہن ابھی دنیا سے ہارا نہیں تھا۔وہ لایعنیت کے اس تجربہ سے نہیں گزرے تھے جس سے قرۃ العین حیدر گزر رہی تھیں۔ان کے یہاں ایک سمجھوتے کی تلاش ہے جو اُن کے اندر ایک پیگن اور ایک متمدّن آدمی کی ازلی پیکار کو ختم کر سکے۔وہ جنس کے متلاشی بھی تھے اور جنس کے پیچھے لگی ہوئی عورت کو بھی اس کی پوری انسانیت کے ساتھ قبول کرنا چاہتے تھے۔''تیری دلبری کا بھرم'' میں ایک انگریز لڑکی کی زبانی یہ شکایت ملتی ہے:

''معاف کیجیے۔میں جتنے پاکستانی لڑکوں کے ساتھ ادھر ادھر گئی ہوں میں نے ان سب کو ضرورت سے زیادہ چالاک پایا،سب ایک ہی چیز چاہتے ہیں۔جنس اور جنس کے پیچھے جو عورت ہوتی ہے اس کے انسان ہونے کا انھیں احساس نہیں۔''

یہ گویا ایک معنی میں سرزنش ہے اس عزیز احمد کی جسے یورپ کا،خصوصاً یورپ کی آزاد عورت کا تجربہ ہضم نہیں ہوا تھا۔کھلے سماج میں تو مرد نے عورت کو دیکھنے کا جھنجھٹ ہی نہیں رکھا۔وہ اس کے لیے محض جنسی معروض ہے۔تخلیقی سطح پر عزیز احمد کا ذہن اب جنسی نفسیات اور اخلاقیات سے تھک کر ان سے بلند ہونا اور عورت کی طرف زیادہ جمالیاتی اور فلسفیانہ رویّہ اختیار کرنا چاہتا تھا انھوں نے عورت میں محبت کے جبر کی تھی جو بات کی تھی وہ بھی ان کے ذہن کا پیچھا کر رہی تھی۔محض مشاہدات جس نوع کی صحافیانہ فکر کو جنم دیتے ہیں اس سے بھی عزیز احمد غیر مطمئن ہو گئے تھے۔وہ عشق اور بوالہوسی،وفاداری اور ہرجائی پن کی کشمکش سے بھی نجات پانا چاہتے تھے۔حقیقت عزیز احمد کے لیے سینکڑوں مظاہر میں بٹ گئی تھی اور کثرتِ نظارہ میں کھوئی ہوئی ان کی نظر ایک نقطۂ وحدت اور ارتکاز کی جستجو میں تھی۔''تیری دلبری کا بھرم'' سے ایک طویل اقتباس دیکھیے۔طویل سہی لیکن اس مرحلہ پر عزیز احمد کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے:

''اور میں نظر ہوں۔وہ نظر جو ہمیشہ سے تشنہ ہے ہمیشہ تشنہ رہے گی..... کیوں کہ ہمیشہ سے،ہوش سنبھالنے کے بعد سے اب تک میری آنکھیں کسی کو ڈھونڈھتی رہیں۔اس عورت کو جو کامل ہے،اس کا حسن کامل ہے،اسے میں نے کہیں نہیں پایا وہ کہیں ثابت و سالم نظر نہیں آتی۔ گویا اس کے ایک لاکھ ٹکڑے ہیں،ایک لاکھ روپ ہیں جو لاکھوں جسموں اربوں اداؤں میں منتشر ہیں۔اس کے بال سیاہ ہیں کہ بھورے کہ سنہرے کہ لال۔اس کی چوٹیاں اس کے سینہ پر لہرا رہی

ہیں کہ اس کے بال ترشے ہوئے ہیں۔ اس کے خدوخال ہزار طرح کے ہیں۔ اس کے کئی رنگ ہیں کہیں اس کا قد دراز ہے، کہیں بوٹا سا کہیں اس کا حسن غازہ اور تبسم سے جھلکتا ہے اور اس کے لبوں کی لالی فضا میں بجلی کی طرح لپکتی ہے۔ کبھی رقص میں اس کی شانِ نارسائی میں فرق آجاتا ہے۔ آغوش میں وہ کلیم ہمدانی کی محبوبہ کی طرح آتی ہے جس کی الفت موج وکنار کی آمیزش ہے جو دم بدم ساتھ بھی ہے اور گریزاں بھی۔ اور وصال کے عالم میں معلوم ہوتا ہے اس کے ساتھ گھڑیاں بیت گئیں اور بیدل کی محبوبہ کی طرح وہ کیا قیامت تھی کہ عمر بھر اس کے ساتھ قدح نوشی کرتا رہا اور وہ آغوش میں رہی اور آغوش میں نہ سما سکی۔ اور پھر نظر کہتی ہے یہ وہ نہیں اس میں اس اصل محبوبہ کی محض ایک جھلک ہے۔ محض ایک کیفیت نہ کچھ رنگ نہ کچھ روپ مگر یہ تو کوئی اور ہے، کوئی ناقص اجنبی۔''

ظاہر ہے حسنِ کامل کا تعلق حقیقت سے اتنا نہیں جتنا کہ تخیّل سے ہے۔ شاعری اس کی جستجو کرسکتی ہے۔ افسانہ میں تو جو بھلی بری عورتیں دنیا میں ہیں ان سے کام چلانا پڑتا ہے۔ حسن کامل کی جستجو عزیز احمد کے افسانوں میں شوقِ دید اور نظر بازی کے روپ میں ملتی ہے اور شوق دید کے آداب انھوں نے جگر کے اس شعر سے سیکھے تھے جو اُن کے افسانہ ''اور بستی نہیں'' میں نقل ہوا ہے:

کوئی گناہ نہیں شوقِ دید وذوقِ نظر
جز اس کے فرصتِ نظارگی کو طول نہ ہو

عزیز احمد کے یہاں حسن کامل کی رومانی بلکہ روحانی تلاش کا جذبہ فطری کم اور ثقافتی زیادہ ہے۔ عزیز احمد نے دنیا جہان کا ادب پڑھا تھا اور دل ونظر اور حسن وعشق کی مشرقی اور مغربی تمثیلات، نیز اردو، فارسی، انگریزی شاعری کی عشقیہ اور متصوفانہ روایات ان کے ادبی حافظہ میں ایسی نقش ہوگئی تھیں کہ افسانہ لکھتے وقت وہ اپنے تخلیقی اور تخیلی ذہن کو ثقافتی اور ادبی ذہن سے الگ نہیں کرسکتے تھے۔ اکثر اوقات تو مستعار جذبات ان کے یہاں حقیقی جذبہ کی شدّت اور صداقت پیدا کرلیتے ہیں۔ ان کے بے مثال افسانہ ''زرّین تاج'' اس کی نمائندہ مثال ہے۔

''زرّین تاج'' میں تین عورتوں کا ذکر ہے جنھیں افسانہ نگار کے تخیل نے حسنِ کامل کے روپ میں دیکھا ہے۔ یہ تین عورتیں ہیں شیریں، نور جہاں اور قرۃ العین طاہرہ جو ایران کی مشہور شاعرہ اور بابی مبلّغ تھی۔ اسطوری اور تاریخی شخصیتوں سے محبّت روحانی محبّت ہی کا ایک روپ ہے کیوں کہ آدمی کا جسم نہیں بلکہ اس کا خیال ماضی کی فضاؤں میں سفر کرتا ہے اور خیال کی سطح پر وقت کی دھند میں لپٹی ہوئی شکلیں زیادہ خوبصورت اور پراسرار نظر آتی ہیں۔ ''زرّین تاج'' میں ماضی اور حال، اسطور اور تاریخ، خواب اور حقیقت کا سحرانگیز امتزاج افسانہ نگار نے حاصل کیا ہے۔ ایک

خوبصورت غنائیہ اسلوب کے ذریعہ جو جنگ کی ٹھوس حقیقت سے لے کر تخیل اور فنطاسی کے موہوم سایوں پر اپنی کمند پھینکتا ہے۔

اس افسانے میں عزیز احمد کی تین آرزوئیں بر آئی ہیں۔ ایک تو حسنِ کامل کے تجربہ کی آرزو، دوسری، عورت میں محبت کے جبر کو قلم بند کرنے کی آرزو اور تیسری ایک ایسے شاعرانہ اظہار کے حصول کی آرزو جس میں ان کے وسیع مطالعہ کا عرق رچا بسا ہو۔

عزیز احمد نے افسانہ میں محبت کے مختلف روپ پیش کیے ہیں۔ ایک تو وہ نیم رومانی اور جنسی محبت ہے جو مزاحمتوں پر پلتی ہے۔ افسانہ کا ہیرو اور عزیز احمد کا ہم راز اسی محبت سے اکتایا ہوا ہے یہ اقتباس دیکھیے:

''اس نے بیسیوں زندہ عورتوں سے عشق کیا تھا۔ ہوس آرائی کی تھی، تفریح کی تھی، کشش محسوس کی تھی، کبھی ہوس کا خاتمہ عشق پر ہوتا ہے کبھی عشق کا ہوس پر، اور المیہ اس کا باعث ہوتا کہ دونوں لاکھ کوشش کرتے ''دوئی'' فنا نہ ہوتی۔ دونوں ایک معاشی عمرانی نظام کی پیداوار ہوتے، اور یہ نظام ان کے راستے میں سنگلاخ مزاحمتیں، کانٹوں کی جھاڑیاں، دیو ہیکل چٹانیں حائل کرتا جاتا، جن سے ہوس عشق بن جاتی اور کبھی یہ مزاحمتیں غائب ہو جاتیں تو عشق غائب ہو جاتا اور پھر ہوس کے بعد تھکن اور عذر واماندگی اے حسرتِ دل...... اور پھر یہی سلسلہ''

(زرّین تاج)

ایسے ہی معاشقوں سے تنگ آ کر اس نے کہا تھا: ''اب میں ایسی عورت سے محبت کروں گا جسے مرے صدیاں ہو چکی ہوں گی۔ ایک دن انسان ماضی میں سفر کر سکے گا'' اور ارشد کو یہ دن اس رات ہی میں میسر آ جاتا ہے جب وہ کار میں ایک دعوت میں جا رہا ہوتا ہے، ہوائی جہاز بم برساتے ہیں اور کار خراب ہو جاتی ہے اور ارشد پیدل روانہ ہوتا ہے تو اسے قدموں کی چاپ سنائی دیتی ہے، زرّین تاج اس کے ہم قدم ہے۔ یہ رات دنیا کی تین حسین ترین عورتوں سے ملاقات کی رات ہے۔

محبت کا ایک اور روپ ہے جسے نور جہاں بیان کرتی ہے۔ مہر النساء کو شیر افگن کے ساتھ گہری محبت تھی۔ شیر افگن کے قتل کے بعد وہ جہانگیر کے ساتھ کیسے رہی؟ نور جہاں کی وضاحت ایک گہرا نفسیاتی رمز لیے ہوئے ہے۔ نور جہاں کہتی ہے:

''عورت کے خون میں قدرت نے کچھ عجیب کمزوری رکھ دی ہے۔ جو جتنا زیادہ تعاقب کرتا ہے، اپنے صیّاد سے دور بھاگنے میں اس کی قوّتِ ارادی اتنی ہی کمزور ہو جاتی ہے۔ جتنے عرصے تک یہ تعاقب جاری رہتا ہے اسی کی مناسبت سے اس کی مزاحمت گھٹتی جاتی ہے اور کبھی

کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ اپنے مقتول محبوب کے قاتل کو پہلے برداشت اور پھر پیار کرنے لگتی ہے۔اس وجہ سے بھی بہت سی عورتیں جو تمھارے اس برِّ اعظم میں آج کل اغوا کی جاتی ہیں، اپنے ظالم عاشقوں کے چنگل سے چھوٹ کر آنا نہیں چاہتیں..... محبّت یعنی اس قسم کی محبّت جو مجھے شیر افگن سے تھی، اب میرے دل میں مر چکی تھی۔بالکل مٹ چکی تھی۔اس کی جگہ ایک عجیب طرز یہ محبت تھی۔مقیّد طائر کی محبّت صیّاد کے ساتھ، گھوڑے کی محبت اپنے آقا کے ساتھ''

(زرّین تاج)

شیریں، خسرو، فرہاد محبّت کی تثلیث ہیں۔شیریں غزل کی معشوقہ کی آرکی ٹائپ ہے۔وہ اپنے عشوہ دادا سے غزل کی معشوقانہ روایات کی تشکیل کرتی ہے۔شیریں خسرو کی ملکہ لیکن فرہاد کی معشوقہ تھی، وہ کہتی ہے۔خسرو پرویز نے مجھے خرید لیا لیکن میں نے چالیس دروازوں والے قصر کی طرح ان میں انتالیس دروازوں کی کنجیاں خسرو کے حوالے کردیں اور چالیسویں دروازہ کی کنجی اس کے حوالے کرنا میرے بس کی بات نہ تھی۔یہ چالیسویں کنجی فرہاد کے لیے تھی۔

قرۃ العین طاہرہ کی طرف عزیز احمد ہمیشہ ایک بے پناہ کشش محسوس کرتے رہے ہیں، قرۃ العین طاہرہ میں انھیں وہ عورت نظر آتی جس میں اس کا بدن اس کی روح اور اس کا ذہن تینوں بیدار تھے، وہ فارسی کی شاعرہ تھی۔''ایران کی خاک سے ایک ہزار شاعر اٹھے تھے۔میں پہلی شاعرہ تھی جو اُن ایک ہزار شاعروں سے الگ کھڑی تھی''۔اور قرۃ العین میں محمد علی باب نے ایک نئی روح پھونک دی تھی۔شاعری کی شبنم کو قدسی آفتاب کی کرن چمکا رہی تھی۔ذہن اور روح کی بیداری کے بعد بدن کے تقاضوں کا بیان قرۃ العین طاہرہ ایک ایسی جرأت مندی سے کرتی ہے جو آزادیِ نسواں سے بھی آگے کی چیز ہے، میں نے باب کی روحانیت کے ساتھ مزوک کی تعلیم کو حل کر دیا۔''میں اپنے ہی محاذ پر لڑتی رہی۔باغی عورت کے محاذ پر، میں مزوک کی ہم خیال تھی کہ کیوں عورت ایک ہی مرد کی پابند رہے''

قرۃ العین کے تعلقات اپنے شوہر اور خسر سے خراب تھے۔شخصی ناپسندیدگی کے علاوہ مذہبی اور سیاسی اختلافات بھی اس میں کارفرما تھے۔قرۃ العین نے بابیوں کو فتویٰ دیا کہ وہ اس کے شوہر اور خسر کو قتل کردیں۔انھیں نہ صرف قتل کیا گیا بلکہ ناک کان کاٹ کر ان کی شکل بھی مسخ کی گئی۔پھر قرۃ العین محمد علی بارفروشی کے ساتھ ناجائز جنسی تعلّقات قائم کرتی ہے۔وہ کہتی ہے:

''محمد علی (باب) میرے لیے محض روح تھا، ملا محمد (شوہر) محض جسم۔محمد علی بارفروشی ان دونوں کے درمیان تھا، ذی روح جسم، جسم کے اندر جان۔میں اس سے بے حجاب ملتی رہی۔اگر کوئی ان ملاقاتوں کو ناجائز کہتا ہے، فاسقانہ قرار دیتا ہے، قرار دے۔''

قرۃ العین طاہرہ میں عزیز احمد، حُسن ،نسوانیت، عجمیت ،شاعری، علم، ذہانت، جنسیت اور روحانیت کا امتزاج دیکھتے ہیں۔ حسن کامل کی پرستش میں عزیز احمد کا ذہن تمام تضادات سے بلند ہو جاتا ہے اور خواہشات سے ماورا بھی:

''ان تمام عورتوں میں جو مر چکی ہیں مجھے تم سے زیادہ محبت ہے، اگر کبھی حال ماضی کی طرف جاسکا یا میری روح تمھاری روح کے جمال کا دیدار کر سکی۔ اگر یہ بھی نہ ہو تب بھی، دوران محض میں، مرورِ خالص میں تم سے مخاطب ہوں گا اور تم سے اپنی اس محبت کا اظہار کروں گا جو عشق سے، ہوس سے، خواہش سے، ادراک سے، جواب سے ماورا ہے''

''زرّین تاج'' میں عزیز احمد کی نثر شاعری کے پر لگا کر اڑتی ہے افسانے میں محبت کی شیرینی ،نسائی حسن کی سحر انگیزی، شاعری کی نغمگی، عقائد کا جلال ،روحانیت کا جمال اور ہند عجمی ثقافت کی برنائی ہے۔ پوری فضا چھٹکی ہوئی چاندنی میں نہائی ہوئی ہے۔ یہ چاروں کھونٹ جگمگاتا افسانہ ہے۔ افسانہ کا لطف فکر و فلسفہ و تاریخ و جمالیات کا رہینِ منت ہے۔ یہ پڑھے لکھے اور باخبر قارئین کا افسانہ ہے۔ اس میں شبہہ ہے کہ آیا وہ تاریخ کو افسانہ پر مکمل طور پر مسلّط کر سکے ہیں دراصل زرّین تاج یا قرہ العین طاہرہ نہایت ہی پیچیدہ اور پر اسرار عورت ہے۔ افسانہ میں وہ تین عورتوں میں سے ایک ہے حالانکہ وہ ایک ایسا کردار ہے جس کے ساتھ انصاف ایک پوری ناول لکھ کر ہی کیا جا سکتا ہے، یہ ناول لکھنے کے لیے بھی جارج ایلیٹ کی جینیس چاہیے جو تاریخ فلسفہ اور مذہب تینوں پر حاوی ہونے کے ساتھ ساتھ دنیا کی بڑی حقیقت نگار ناولسٹ تھی۔ اس کا مقابلہ تو ٹالسٹائی کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔ ''زرّین تاج'' نہایت خوبصورت افسانہ ہے لیکن اس کا مجموعی تاثر شاعرانہ ہے۔ افسانہ ایسا افسوں جگاتا ہے جو شاعری کی ساحری سے قریب تر ہے۔ یہ بھی ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن اتنا بڑا نہیں جتنا کہ ''تصوّرِ شیخ''، جس میں تخلیقی تخیل حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کے ذریعہ افسانوی آرٹ کو کملیت کے درجہ پر پہنچاتا ہے۔

یو پی کے مسلم مڈل کلاس پر یہ عزیز احمد کا پہلا اور آخری افسانہ ہے۔ حیدر آباد کے مڈل کلاس پر، جو زوال پذیر جاگیرداری کا پروردہ ہے، انھوں نے ''پاپوش'' لکھا جو کافی دلچسپ ہے اور حیدر آباد کی مخصوص زبان کے استعمال سے افسانے کے چٹخارے میں اضافہ ہوا ہے، لیکن افسانہ کا دائرہ گھر کی نوکرانیوں کے ساتھ جو پاپوش کے برابر ہیں عشق بازی اور اس سے پیدا شدہ گھریلو جھگڑوں تک محدود رہتا ہے۔

''زرّین تاج'' کے مقابلہ میں ''تصوّرِ شیخ'' کی فضا بے رونق ہے۔ ''زرّین تاج'' کی چاندنی رات کے مقابلے میں ''تصوّرِ شیخ'' کے دن مٹیالے ہیں، دروازوں پر ٹاٹ کے پردے اور

آنگن کے بیچ بہتی ہوئی گندی موری ہے۔ایک گانو ہے اجاڑ ،اور گانو کے گنوار اور مفلوک الحال لوگ ہیں جو شاہ صاحب کی خانقاہ سے ملحق مسجد میں نماز کے لیے آتے ہیں۔مسجد، گھر، گھر کی عورتیں اور مرد سب کے سب بے رونق بلکہ بدصورت ، بیمار ، سال خوردہ ، کاہل اور افلاس کے مارے ہوئے۔

''تصورِ شیخ'' میں مذہبی راسخ العقیدگی ہے لیکن عقیدے کا کوئی حسن نہیں اس کے برعکس ''زرّین تاج'' میں اسلام کی رو سے گمراہ ایک فرقے کے عقائد کا ذکر ہے لیکن قرۃ العین طاہرہ کے مذہبی جوش وخروش، اس کے علم وفضل ،اس کے ولولۂ تبلیغ ،محمد علی باب سے اس کی بے پناہ عقیدت کا ایسا اثر انگیز بیان ہے جو پورے افسانے کو ایک قدسی احساس کی تابناکی سے منور کرتا ہے۔''تصورِ شیخ'' میں ایسی کوئی تابناکی نہیں ،کوئی ولولہ نہیں ایک اجاڑ بستی میں ایک خانوادے کی زندگی کا بے کیف تواتر اور ارکان کی میکانکی پابندی، بے حضوری کی نمازیں اور جی حضوری والی پیری مریدی ہے۔

''تصورِ شیخ' میں مذہب ہے لیکن مذہب کا کوئی حسن نہیں ،مذہب سے وابستہ تہذیب حوض کے ٹھہرے ہوئے پانی کی طرح کائی سے بھر گئی ہے۔تصوّف ہے لیکن تصوّف کا جمال نہیں سرشاری اور کیف نہیں۔ پرہیز گاری ، زہد، ترک اور نفس کشی ہے جو ماحول کی بے رنگی اور خشکی میں اضافہ کرتی ہے۔افسوس کی بات یہ ہے کہ تزکیۂ نفس کے شعلہ سے ہوس کی چنگاریاں پیدا ہوتی ہیں اور تاریک فضا کو تاریک تر کرتی ہیں۔''زرین تاج'' کے برعکس اس افسانہ میں حسن، جنس روحانیت، عقائد، انسان اور زندگی کی نکبت اور زبوں حالی ہے۔

ان تضادات کے باوجود''تصورِ شیخ''''زرّین تاج'' سے بہتر بلکہ اس سے بہت بڑا اور صحیح معنی میں افسانوی آرٹ کا بے مثال نمونہ ہے۔وجہ یہ ہے کہ'' زرّین تاج'' میں کہانی نہیں واقعات ہیں، کردار نہیں تاریخی شخصیات ہیں ،نفسیاتی تجربات کم اور فلسفیانہ تجریدات زیادہ ہیں۔ ''زرین تاج'' میں تخیل شاعری کے پر لگا کر اڑتا ہے اور افسانوی آرٹ اس کی اجازت دیتا ہے لیکن زمینِ افسانہ کی کششِ ثقل ایسی اڑانوں کو آسمانِ شاعری کی طرح لامحدود بننے نہیں دیتی۔ افسانہ میں حقیقت تخیل کو پابہ زنجیر کرتی ہے اور اسے غیر حقیقی فضاؤں میں اونچی اڑانیں بھرنے سے روکتی ہے''تصورِ شیخ'' میں فنکارانہ تخیل اپنی طاقت منواتا ہے کیوں کہ وہ زندگی کے حقائق کی سنگلاخ چٹانوں کو جذب کرتا ہے، نفسیاتی گہرائیوں میں اترتا ہے، کہانی ایجاد کرتا ہے، کرداروں کی تخلیق کرتا ہے، تصوّرات کو تجربات مین بدلتا ہے، جزئیات کی عکس گیری کے لیے مشاہدہ کرنے والی نظر کو محدّب شیشہ کی طرح شفّاف بناتا ہے۔

''تصورِ شیخ'' کی کامیابی کا ایک راز یہ بھی ہے کہ فنکار یہاں طنز نگار کو قابو میں رکھتا ہے۔ یہ ممکن نہیں تھا کہ بھوتوں، چڑیلوں، تعویذ گنڈوں کے توہمات سے بھرے اس مذہبی ماحول کی عکاسی میں طنز سے پہلو بچایا جاتا، لیکن افسانہ مذہبی کھوکھلے پن اور عیاری پر محض طنز ہوتا تو اس کی قدر کم ہو جاتی۔ ویسے دیکھیں تو پورا افسانہ ایک مذہبی گھرانہ کی پیروڈی ہے، لیکن عزیز احمد اس افسانہ میں ایک طنز نگار کی طرح نہ آستین میں منہ چھپا کر ہنستے ہیں۔ نہ زہر خند اور زیر لب مسکراہٹ کو اپنے مشاہدے اور اسلوب کا جزو بناتے ہیں۔ وہ ایک حقیقت نگار فنکار کی طرح کھلی آنکھ سے حقائق کا مشاہدہ کرتے ہیں اور اسی لیے اس افسانہ میں سکینہ اور واجد میاں کے لیے اگر ہمدردی ہے تو سید بسم اللہ شاہ المعروف کی گراوٹ میں ایک مقدس ستون کی شکست کا احساس بھی ہے۔ عزیز احمد طنز سے چوکتے تو نہیں لیکن ان کی نظر فنکارانہ عرفان کے اس مقام سے بھٹکتی بھی نہیں جہاں کرداروں کے باطن کا مشاہدہ دردمندی سے کیا جاتا ہے۔

افسانے کا آغاز صبح صبح واجد میاں کے بیان سے ہوتا ہے:

''جاڑوں کے دن تھے۔ میاں واجد نے کرتے کے دامن سے اپنی سڑ سڑ بہتی ہوئی ناک پونچھی صدری کا بیچ کا بٹن ٹوٹ گیا تھا۔ ایک ہاتھ اپنی صدری کے اندر ڈال کے جسم کھجانے لگے۔ دوسرے ہاتھ سے خشخشی بالوں سے بھرا ہوا کالا کیسر سر کھجایا۔ میاں واجد کی عمر اب کوئی چودہ سال کی ہوگی، مگر ان کے کالے چیچک زدہ چہرے پر جوانی کی بہار صرف کالے بدنما رنگوں کی شکل میں نمودار ہو سکی تھی۔''

واجد میاں کی شکل وشباہت کے بیان میں حقارت یا ناپسندیدگی کا کوئی عنصر نہیں۔ وہ زیادہ سے زیادہ کڈھب اور مضحکہ خیز نظر آتے ہیں۔ بدصورت تو ہیں ہی۔ لیکن شادی کے بعد واجد میاں سکینہ کے لیے بدصورت نہیں رہتے۔ وہ پہلے مرد ہیں جس نے سکینہ پر بدن کے بھید کھولے ہیں اور سکینہ کی نظر میں وہ شہزادہ گلفام سے کم نہیں۔ عزیز احمد نے دونوں کی ازدواجی مسرت کا نقشہ بہت خوبصورتی سے کھینچا ہے۔ حسن و نشاط کا تجربہ آدمی کی مخفی تخلیقی صلاحیتوں کو کیسے بیدار کرتا ہے اس کا بیان عزیز احمد کے یہاں بڑی فنکارانہ سوجھ بوجھ سے ہوا ہے:

''جب سے شادی ہوئی تو سکینہ کے سلمیٰ ستارے بھاری کام کے پائنچے دار غرارے۔ اور کچلے سے لدی ہوئی ریشمی اوڑھنیاں میاں واجد کے لیے علم جمالیات کے دفتر کھولنے لگیں۔ اب تمام تر حسن ایک ریشمی غبار تھا، جس میں ریشم ہی ریشم تھا، ملبوس کا، جلد کا ریشم، آواز کا تنفس کا ریشم، پسینہ کی ٹھنڈک دل کی دھڑکن کا ریشم۔ اب میاں واجد کا شعور بیدار ہوا ہے۔''

دیکھیے یہاں بھی حواس کی بیداری کا وہی عالم ہے جو بیدی کے افسانے ''جوگیا'' میں

نظر آتا ہے۔ جوگیا نے اپنی رنگ برنگی ساڑیوں کے ذریعہ نوجوان مصوّر میں رنگوں کا احساس پیدا کیا ہے۔ وہ نوجوان کی ہو نہ سکی لیکن اسے مصوّر بنا گئی۔ رنگوں کا شعور دے گئی۔ سکینہ بھی واجد میاں پر بقول عزیز احمد خطوط اور رنگ کے آہنگ کا راز منکشف کرنے لگی۔ انھیں محسوس ہونے لگا کہ جسم سے وابستہ اور جسم سے ماورا ایک کشش ہوتی ہے۔ جو آگ ہی آگ ہوتی ہے اس آگ کا مطلب سمجھنے کے لیے انھوں نے دیوانہ وار اردو فارسی اساتذہ کے دیوان پڑھنا شروع کر دیے۔ ان کے گلے میں بلا کا جادو تھا۔ اور پھر گلے کا یہی جادو خود ان کی شاعری کے سر چڑھ کر بولنے لگا۔ سکینہ نے انھیں شاعر بنا دیا۔

حضرت بسم اللہ شاہ المعروف —— حنائی ریش، دوپلی ٹوپی، انگرکھا، چست پاجامہ ہاتھوں میں ارض مقدّس کی تسبیح۔ انھیں درگاہ کی سجادہ نشینی بیوی کی طرف سے ملی تھی جو سکینہ کی بہن اور واجد میاں کی پھوپھی تھیں۔ سکینہ بسم اللہ شاہ المعروف کے سامنے دو برس کی لڑکی تھی۔ عزیز احمد کے قلم سے بسم اللہ شاہ کی جو تصویر ابھری ہے وہ پر وقار بن سکتی تھی اگر وہ ایک اجاڑ گانو کے بے کیف تواتر، توہمات اور میکانکی اور اد و وظائف کے شکار نہ ہوتے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں: ''اس گھر میں یا خدا پر عقیدہ تھا یا پریوں، بھوتوں جناتوں پر۔ ابھی تک کوئی انسان سے واقف نہ ہونے پایا تھا''۔ گویا گھر میں اور گانو میں وہ رونق نہیں تھی جو انسانی مشاغل، انسانی سرگرمیوں اور دلچسپیوں سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بے کیفی ان گھرانوں کی لعنت ہے جہاں پیری مریدی ذریعۂ معاش ہونے کے سبب مذہب گھر پر اسی طرح قبضہ جماتا ہے جس طرح گھریلو صنعت کے اوزار کرگھے اور مشینیں۔ شاہ صاحب کے اوقات بندھے ہوئے ہیں۔ مسجد میں نماز پڑھنا۔ گانو والوں کو تعویذ گنڈے دینا، داراشکوہ کے الحاد و زندقہ سے بھرے ہوئے رسائل کا رد لکھنا اور مشق سخن کرنا ایسی بے کیف بے رونق زندگی سے گھبرا کر ہی آدمی گناہ تک کر بیٹھتا ہے۔

حضرت بسم اللہ شاہ کو سجادہ نشین کی حیثیت سے تو چار پانچ گانووں کے لوگ ہی جانتے تھے لیکن بہ حیثیت شاعر جہاں کہیں اردو بولی اور غزل گائی جاتی تھی ان کا نام سب کی زبان پر تھا۔ ان کی شاعری کا رنگ نشاطیہ تھا۔ ہر طرف انبساط ہی انبساط تھا۔ روح کا رقص اور وجدان، نشاط ہی نشاط۔ عزیز احمد کمال چابکدستی سے مذہبی تعلیمات کے اس عنصر کو کہ آدمی کو ہر حال میں خوش رہنا چاہیے کیوں کہ جو کچھ ہوتا ہے خدا ہی کی طرف سے ہوتا ہے، حضرت بسم اللہ شاہ کے توکل کو تغافل اور نشاط کو غیر ذمہ داری میں بدل دیتے ہیں جب حضرت بسم اللہ شاہ اپنی بیوی کا علاج کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی کرتے، اس کے مرنے کا غم کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی کرتے۔ ایک خالص مذہبی ماحول میں بیوی کی موت کے بیان میں IRONY کا استادانہ استعمال کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتا۔

عزیز احمد پھران کی شاعری کے حوالے سے ان کی شخصیت کا ذکر کرتے ہیں۔ بسم اللہ شاہ معروف صبر شکر کے آدمی تھے۔ اپنے تقویٰ پر انھیں بڑا اعتماد تھا۔ چھوٹے موٹے غموں کے باوجود ان کی شاعری میں یاسیت قنوطیت کا فقدان تھا۔ تمام تر توجہ نشاط، کیف اور انبساط پر تھی۔ انبساط کی بنیاد حیرت و بے خبری پر تھی۔ شبنم کا نزول، پھولوں کی نمود، طیور کے نغمے، یہ سب حیرت ہی کے سامان تھے۔ کسے فرصت تھی کہ وہ غمِ دنیا، اپنے اپنے متعلقین یا اپنے گرد کے انسانوں کی مصیبتوں کی طرف توجہ کرے۔

مذہبی شعور اور فنکارانہ شعور میں یہی فرق ہے کہ فنکار اپنے اور دوسروں کے غم اور گرد و پیش کے انسانوں کو کبھی نہیں بھولتا۔ وہ دل کی بے قراری اور شعور کے کرب کو آتما کی شانتی پر ترجیح دیتا ہے۔ جب سے انسان نے اپنی فکر کا دھارا انسان اور زندگی کی طرف موڑا ہے اور مذہبی تصورات سے الگ ہو کر براہ راست زندگی کے کرب کا مشاہدہ کیا ہے۔ تب سے وہ زندگی کے بارے میں کسی بھی نوع کا فریب کھانے کو تیار نہیں۔ حضرت بسم اللہ شاہ کی شاعری فریب کھاتی ہے عزیز احمد کا افسانہ فریب توڑتا ہے۔

افسانہ اب بحرانی منزل میں داخل ہوتا ہے۔ شاعری سے ہٹ کر اب وہ تصوف کے دائرے میں داخل ہوتا ہے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

''اب واجد میاں کی روحانی تربیت شروع ہو چکی تھی۔ سلسلۂ نقش بندیہ میں پیر طریقت اپنے مرید کو ایک عارضی بت پرستی کے دور سے لے کے گزرتا ہے۔ آہستہ آہستہ انسان کا دل پرانے پیاروں عقیدوں، مرکزوں سے ٹوٹتا ہے سلسلۂ نقش بندیہ میں پیر اپنے مرید کے دل سے ماسوا کے خطرات نکالنے کے لیے اپنا تصور بندھواتا ہے۔ یہ تصورِ شیخ ہے''

افسانے میں راہِ سلوک کی منزلوں کا ذکر بہت ہی خوبی سے ہوا ہے اور اس کے متوازی چلتا ہے۔ واجد میاں اور المعروف دونوں کی شاعری کا تذکرہ۔ ایک پر عشق مجازی اور دوسرے پر عشق حقیقی کی کیفیات کا نزول۔ اور اس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے واجد میاں کا سکینہ سے عشق اور بسم اللہ شاہ المعروف کی سکینہ کی طرف کشش۔ جب تصورِ شیخ کمال پر تھا اور شیخ کا، رہبر کامل کا چہرہ بیشۂ طریقت کے شیر کا چہرہ تھا، اس وقت بسم اللہ شاہ کا فرض تھا کہ واجد کے قلب میں اپنے تصور کو پاش پاش کر دیں اور اسے اعلیٰ مقامات کی سیر کرائیں لیکن ان کے سر پر تیل کی مالش کرنے والی سکینہ کی نرم و نازک انگلیوں نے ان کی روح کو مفلوج کر دیا تھا۔ وہ واجد سے کہتے ہیں کہ تیرا دل ابھی تک تیری دلہن میں اٹکا ہوا ہے، تو راہِ طریقت پر نہیں چل سکتا۔ واجد میاں زار و قطار روتے ہیں اور گڑ گڑا کر پوچھتے ہیں۔ میں کیا کروں۔ اور شاہ صاحب کہتے ہیں سکینہ کو طلاق دے دے۔ واجد میاں

طلاق دیتے ہیں بسم اللہ شاہ سکینہ سے نکاح کر لیتے ہیں۔ عزیز احمد لکھتے ہیں: ''اس روحانی لین دین میں کسی نے بے چاری سکینہ سے کچھ نہیں پوچھا کہ اس کی مرضی کیا ہے۔ سب بھول گئے کہ وہ بھی جاندار ہے۔ سکینہ کے لیے واجد بدشکل اور چیچک رو نہیں بلکہ دنیا کا سب سے حسین آدمی تھا۔ کیوں کہ وہ جوان تھا اور اس کے جسم کو اس نے قبضہ میں لیا تھا۔ حضرت بسم اللہ شاہ معروف بوڑھے تھے، سکینہ نے کبھی انھیں مرد سمجھ کے دیکھا نہیں تھا۔ جب سے اس نے ہوش سنبھالا تھا وہ انھیں دولھا بھائی کہتی آئی تھی۔'' واجد میاں گانو چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ شہر شہر مشاعرے پڑھتے ہیں اور شراب میں دھت رہتے ہیں۔ برس بیت جاتے ہیں۔ سید بسم اللہ شاہ کا انتقال ہو جاتا ہے واجد میاں گانو لوٹتے ہیں۔ ان کی تربت پر فاتحہ پڑھتے ہیں اندر سے سکینہ بلاتی ہے اس کے بال سفید ہو چکے ہیں لیکن عدّت پوری ہونے کے بعد پھر وہ اس سے عقد کرتے ہیں اور باقی زندگی اس کے ساتھ گزارتے ہیں۔

مذہب، تصوّف، خانقاہ اور شاعری کے تانے بانے سے پھر ایک عجیب و غریب محبت بھری داستان جنم لیتی ہے۔ عزیز احمد نے غیر معمولی فنکارانہ احتیاط اور نظم و ضبط کے ذریعہ بسم اللہ شاہ میں جنسی ترغیب کی لرزشیں دکھائی ہیں۔ یہاں وہ ٹالسٹائی اور کیتھولک ناول نگاروں کے قریب ہو جاتے ہیں جو تقویٰ کے حصاروں میں ترغیب کے سانپ کی سرسراہٹ محسوس کرتے ہیں۔ انھوں نے کمال ہوش مندی سے بسم اللہ شاہ کو تحقیر اور نفرت سے محفوظ رکھا اور افسانہ کو عیاری پر طنز کی سطح سے اٹھا کر اس المیہ سطح پر پہنچا دیا جہاں روحانی گراوٹ اور دو پیار کرنے والوں کی زندگی کی تباہی کا نظارہ روح فرسا بن گیا ہے۔ اس افسانہ میں حاضراتی زبان، شائستہ عالمانہ اسلوب اور اجمال کا حسن ہے۔ فکر و فلسفہ کا وزن ہے۔ نفسیاتی گہرائی ہے، ایسی جزئیات نگاری ہے جو ایک ایک تفصیل کو تصویر کی طرح ذہن پر نقش کرتی ہے ''تصورِ شیخ'' میں حقیقت نگاری آرٹ کی تکمیل کو چھو لیتی ہے اس کا مقام اردو کے شاہ کار افسانوں میں ہے۔

اس جائزے سے اندازہ ہوگا کہ عزیز احمد کے یہاں عورت محض جنسی معروض نہیں۔ نظر بازی عورت بازی اور بوالہوسی کی فضاؤں میں اس محبت کا نقش اجاگر ہوتا ہے جو عورت کے لیے ضرورت ہی نہیں بلکہ بقول عزیز احمد جبر بھی ہے۔ بائرن نے کہا تھا: ''مرد کی محبّت مرد کی زندگی کا صرف ایک حصہ ہے عورت کی محبّت اس کی کل حیات ہے۔'' نطشے اسی خیال کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ محبّت کا لفظ عورت اور مرد کے لیے دو الگ الگ معنی رکھتا ہے۔ عورت کے لیے محبّت محض سپردگی نہیں ہے۔ عورت کے لیے محبّت تو جسم اور روح کا وہ مکمّل تحفہ ہے جو وہ غیر مشروط طور پر مرد کے سامنے پیش کرتی ہے، عورت کی محبّت کی یہ بے لوثی اس کی محبّت کو مذہب اور شردھا کا درجہ

دیتی ہے مرد عورت سے محبت کرتا ہے تو وہ ایسی ہی محبت کا اس سے طالب ہوتا ہے۔ لیکن وہ عورت کا یہ جذبۂ محبت، خود میں دیکھنا نہیں چاہتا۔ اگر دنیا میں ایسے افراد ہیں جو عورتوں جیسی ہی سپردگی اور بے لوثی کا جذبہ خود میں دیکھنا چاہتے ہیں تو وہ مرد نہیں ہیں۔''

سائمن دی بوائر کا کہنا ہے کہ بچپن ہی سے لڑکی مرد کو ایک برتر وجود کے طور پر دیکھتی آتی ہے اور چونکہ وہ خود اپنی انسانیت اور نسائیت کا اثبات نہیں کر سکتی، تو وہ برتر انسانوں میں خود کو فنا کر دینا ضروری سمجھتی ہے، اس کے لیے کوئی راستہ نہیں سوائے اس کے کہ وہ اپنی روح اور اپنے جسم کے لیے ایک ایسے آدمی کا انتخاب کرے جو اس کے لیے مطلق اور مکمل اور ناگزیز ہو۔ چونکہ اس کا مقدر رہی دوسروں کے انحصار پر زندگی کرنا ہے، تو پھر ظالموں کی ـــــ ماں باپ، شوہر، اور جس کی تحویل میں اس کی نگہداشت ہوتی ہے ان کی بجائے اس کی تابع داری کیوں نہ کرے جو اس سے محبت کرتا ہے ایسا مرد عورت کے لیے اس کا سب کچھ ہے، اس کا خدا ہے اور اسی لیے محبت عورت کے لیے ایک مذہبی احساس میں بدل جاتی ہے۔''

عورت کی محبت کے ان گنت روپ ہیں، بے شمار کہانیوں اور ناولوں میں ان کی ماہیت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ عزیز احمد کے یہاں ''زرّین تاج''، ''خطرناک پگڈنڈی''، ''مموشکا''۔ ''ستا پیسہ'' اور تصویرِ شیخ میں کچھ روپ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان افسانوں میں عورت اپنا چالیسواں دروازہ صرف ایک فرہاد، ایک شیر افگن، ایک محمد علی بار فروشی، ایک ہندوستانی طالب علم (مموشکا) اور ایک سکاٹ لینڈ کے شرابی (ستا پیسہ) اور ایک کالے کلوٹے واجد میاں کے لیے کھلا رکھتی ہے، باقی انچالیس دروازوں کی کنجیاں ان شوہروں کے پاس ہوتی ہیں جو عورت کو تاج و تخت، تلوار اور دولت کے زور پر حاصل کرتے ہیں۔

OO

ضمیرالدین احمد کی افسانہ نگاری

جب بلراج مین را لندن سے ضمیرالدین احمد کی دو کہانیاں ''سوکھے ساون'' اور ''تشنۂ فریاد'' لے کر آئے اور ۱۹۸۸ء کے ''شعور'' میں شائع کیں تو مجھ جیسے بہت سے لوگوں کو دنیائے افسانہ میں ایک نئے نابغہ کے بروز کا خوشگوار تجربہ ہوا۔ لیکن ضمیرالدین احمد نئے کہاں تھے۔ وہ تو ۱۹۵۲ء سے افسانے لکھ رہے تھے۔ البتہ مختلف وجوہات کی بنا پر وہ بہت سوں کی آنکھوں سے اوجھل رہے۔ ''سوکھے ساون'' میں نے اس وقت پڑھا جب کہ چاروں طرف جدید افسانے کا غلغلہ تھا اور بیانیہ افسانہ گردن زدنی قرار پایا تھا۔ بس یوں سمجھیے کہ ریلوے پلیٹ فارم پر ہپیّوں کے جھنڈ کے جھنڈ اپنے لال بھگوٗ لباسوں میں کان میں ایرنگ ہاتھ میں مالائیں لیے بیٹھے تھے کہ ان کے بیچ سے سوٹ اور ٹائی میں ملبوس ایک سجیلا نوجوان اندازِ دلربائی کے ساتھ گزر گیا، سب کی نگاہیں اس کی طرف اٹھ گئیں کیوں کہ اس کا لباس سب سے مختلف تھا۔

ضمیرالدین کا افسانہ سب سے پہلے تو اپنے نستعلیق حسن ہی سے متاثر کرتا ہے۔ انھوں نے اتنے چوکھے پن، اجمال اور نکیلے پن کے ساتھ افسانے لکھے ہیں۔ ایسی فنکارانہ سلیقہ مندی سے واقعات ترتیب دیے ہیں، شدید ڈرامائی تصادمات میں بھی جذبات کے طوفانوں کو اس طرح کنٹرول کیا ہے، پیچیدہ جذبات اور الجھے ہوئے نفسیاتی معاملات کو اتنی چوکسائی اور صفائی سے پیش کیا ہے کہ اس سے قبل کہ افسانہ اپنی تہہ داری سے ہمارے ذہن کو مرعوب کرے اس کا ظاہری اور ہیئتی حسن ہی ایک جامہ زیب شخص کی طرح مسحور کرتا ہے۔ ضمیرالدین کے یہاں سب سے پہلے آرٹ کی پاکیزگی اپنی داد وصول کرتی ہے۔ کوئی آرائش و مشاطگی نہیں، صنعت گری اور سوچی سمجھی ڈزائن نہیں، طرزِ بیان کی شوخیاں، اور تکنک کی عشوہ فروشیاں نہیں۔ ضمیرالدین کا افسانہ ایک نوشگفتہ پھول کی تازگی، نکھار اور پاکیزگی لیے ہوتا ہے۔

ایک باشعور فنکار کی طرح انھوں نے اپنا آنگن ہمیشہ صاف ستھرا رکھا۔ ادب کی بہت سی خرابیاں جلد بازی، بے پروائی، پھوہڑ پن، خودنمائی اور خام کاری کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ ضمیرالدین

کے یہاں ایک قرینہ ہے، رکھ رکھاؤ ہے، کام کرنے کا ڈھنگ اور سلیقہ ہے۔ یہاں کا تا اور لے دوڑی والا معاملہ ہے ہی نہیں۔ انھیں کوئی جلدی نہیں، وہ ہر واقعہ ہر منظر ہر تفصیل پر دھیان اس طرح مرکوز کرتے ہیں گویا یہی سب کچھ ہے۔ ان کا اجمال ذرّے کو سمٹا ہوا صحرا بناتا ہے۔ وہ ایک ہی افسانے میں اتنے واقعات، منظر، حقائق، اور سچائیاں، تجربات اور بصیرتیں بھر دیتے ہیں کہ قاری کا ذہن مالا مال ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود بے ساختگی کا یہ عالم ہے کہ لگتا ہے افسانہ ایک ہی نشست میں ذہن سے صفحۂ قرطاس پر منتقل ہو گیا۔ اگر واقعی نقشِ اوّل ہی نقشِ آخر ہے تو ان کے نابغہ ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ بصورتِ دیگر بھی وہ نابغہ ہی رہتے ہیں لیکن ایسا جسے الہام کو آرٹ بنانے میں جگر کاوی کرنی پڑتی ہے۔

آیئے ہم ان کے افسانوں کی بات ''سوکھے ساون'' ہی سے شروع کریں کیوں کہ یہی وہ افسانہ ہے جس سے ان کی شناخت اور شہرت قائم ہوتی ہے اور انھیں از سرِ نو دریافت کیا جاتا ہے۔

''سوکھے ساون'' کا مجموعی تاثر ایک دلفریب نغمہ کا ہے۔ مختلف جذباتی دھارے ایک ہی آہنگ سے بہتے ہیں۔ سُر نہ اونچا ہوتا ہے نہ بہت نیچا، نہ تو حزینہ لے فریاد و فغان بنتی ہے نہ آہنگ نشاط شور و غوغا میں بدلتا ہے۔ افسانہ موزونیت اور ہم آہنگی کا بے مثال نمونہ ہے۔

افسانہ ایک دلفریب نغمہ ہے کیوں کہ اس کا پورا تاثر کیف و انبساط اور حسن و شباب کا ہے۔ یہ تاثر پیدا کرنے کے لیے جمال پرستوں اور ادبِ لطیف لکھنے والوں نے اپنی زندگیاں وقف کر دیں۔ بہت سے کنوئیں جھانکے۔ ایک سے ایک خوبصورت دوشیزہ، ملکۂ حسن اور بتِ طناز کو موضوع افسانہ بنایا۔ حسن کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیے۔ دل چیر کر رکھ دیا۔ پر نہ ہوا سو نہ ہوا انداز نصیب کہ مرمریں محلوں میں بسنے والی اور روشِ چمن پر کبک و دری کو اپنی چال سے شرمانے والی یہ سیمینہ افسانے کی رومانی اور خوابناک فضاؤں سے نکل کر ہمارے دل میں جاگزیں ہوتی۔ ''سوکھے ساون'' افسانوی آرٹ کا معجزہ نہیں تو اور کیا ہے کہ یوپی کے ایک معمولی گانو میں ایک چھوٹے سے گھر میں رہنے والی گانو کے اسکول میں بچوں کو پڑھانے والی ایک بیوہ عورت کی نقش گری ضمیر الدین احمد نے کچھ اس طرح کی ہے کہ یہ عورت اپنی تمام نسائیت، خوبصورتی اور لبھا دینے والے سبھاؤ کے ساتھ ہمارے دلوں میں جاگزیں ہو گئی ہے۔

''سوکھے ساون'' دراصل خواہش کی بیداری کا، تمنا کی انگڑائی کا، نشاطِ حیات کے بروز کا (افسانہ میں جو استعارہ استعمال ہوا ہے اس کی زبان میں کہیں تو) چلچلاتی دھوپ، لؤ، حبس اور آندھی کے بعد نرم ٹھنڈی پھوار کا، برستی بوندوں میں ایک برہنہ جسم کے رقصِ حیات کا افسانہ ہے اسی لیے افسانہ کا مرکزی کردار نہ دوشیزہ ہے نہ بیاہتا بلکہ ایک ایسی بیوہ ہے جس کی زندگی کی آدھی

بہاریں بیت چکی ہیں۔نوجوان لڑکی میں کامنائیں جاگتی ہیں، بیاہتا سیراب ہوتی ہیں۔ بیوہ میں ہماراعام تصوّر یہ ہے کہ ماردی جاتی ہیں۔اس لیے مرچکی ہوتی ہیں۔ ہمارے یہاں بیوہ کے لفظ میں ہی سوگواری کی خزاں ساماں ہواؤں کا نوحہ ہے۔ معاشروں اور تہذیبوں کا فرق دیکھیے کہ مغرب میں ساس اور بیوہ کامیڈی ڈراموں کے کردار رہے ہیں، بیوگی وہاں کوئی مسئلہ ہی نہیں ہے اور ساس ایک چوڑے چکلے لطیفے سے زیادہ کچھ نہیں۔ ہمارے ادب میں بھی اور سماج میں بھی بیوہ عورت کس مپرسی، بیچارگی، اور آلام کا ایک انبارِ بے پایاں ہوتی ہے، ہمارا تاریک، توہّمات کا شکار سماج بیوہ میں اس کی نحوست کی بناپر اس کی انسانیت کا انکار کرتا ہے اور اس کے عورت پن کو مٹانے کے لیے اس کا سر منڈاتا ہے اور اسے سفید پوش یا سیاہ پوش کرتا ہے۔

یہ سمجھنا چاہیے کہ اس افسانے کے ذریعہ ضمیرالدین احمد ایک بیوہ عورت کی انسانیت، نسائیت اور جنسیت کا اثبات کرنا چاہتے ہیں۔ بے شک عورت کی انسانیت ہی نہیں بلکہ جنسیت کا بھی اثبات ہوتا ہے، لیکن یہ اثبات تو افسانے کے کل ڈازئن کا ایک حصّہ ہے۔ اگر اصل مقصد یہی ہوتا تو افسانہ دوسری نوعیت کا ہوتا۔ اس میں سماجی اور اخلاقی احتساب اور اس کے خلاف احتجاج یا اس سے گریز کا رنگ ہوتا یا پھر عورت یا بیوہ کا مسئلہ ہوتا، یا نفسیاتی کشمکش ہوتی، یا جذباتی الجھنیں۔ ممکن ہے اس صورت میں افسانہ بہتر ہوتا لیکن اس میں نغمگی کا وہ حسن نہ ہوتا جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ کچھ نقادوں نے ''تشنۂ فریاد'' کو ضمیرالدین کا بہترین افسانہ کہا ہے تو غالباً اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ ''تشنۂ فریاد'' میں جو نفسیاتی گہرائی اور المیہ ڈائمنشن ہے وہ ''سوکھے ساون'' میں نہیں۔ صاف بات ہے کہ اگر ہوتا تو افسانہ دوسری ہی نوعیت کا ہوتا۔ بلکہ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ شاید موجودہ افسانہ لکھا ہی نہ جاتا، کیونکہ ضمیرالدین احمد کا تخلیقی مزاج آرٹ کے ذریعے سماجی یا نفسیاتی مسائل کا سراغ پانے کی بجائے ایسی حسن آفرینی کی طرف زیادہ مائل تھا جس میں مسئلہ بھی آرٹ کا خام مواد بن کر حسن آفرینی ہی کے کام آتا ہے۔

آپ ذرا دیکھیے تو سہی کہ اس افسانے میں ضمیرالدین احمد کا آرٹ کیسی پل صراط پر چلتا ہے۔ ایک طرف تو افسانے کا مواد ایسا ہے جو مسائل لے کر آتا ہے اور اگر مسائل نہ بھی لاتا تو فی نفسہٖ اس میں نغمگی کی بات کو ایک طرف رکھیے، آرٹ کی حسن آفرینی کی گنجائش بھی بہت کم تھی۔ بیوہ عورت بیوگی کے مسائل لے کر آتی۔ ڈھلتی عمر میں جنسی خواہش کی انگڑائی، نفسیاتی سطح پر گھٹن، اخلاقی سطح پر دباؤ اور حقیقت کی سطح پر تاک جھانک اور بدنامی کے مسائل لاتی جن کا اظہار ''تشنۂ فریاد'' میں ہوا ہے۔ گھر میں بیوہ عورت کی تنہائی، بے دلی اور اچاٹ پن اور سکول میں ملازمت کے مسائل کچھ اور ہوتے۔ لڑکی اور داماد کچھ دن رہ کر گئے ہیں تو ان کے جانے کے بعد گھر

کا سونا پن بھی ایک مسئلہ ہوسکتا ہے۔ گویا افسانے کا جو مواد ضمیر الدین احمد کے پاس ہے اس سے نشاط نغمگی اور حسن پیدا کرنے کے لیے افسانہ نگار کو بہت چوکنا رہنا پڑے گا۔ ورنہ مسائل اور الجھنیں پیدا کرنے والی مکڑی کہیں نہ کہیں کونے کھدرے سے نکل کر جالے بننا شروع کر دے گی۔

افسانے کا تاثر کیف و انبساط اور حسن و شباب کا ہے۔ ایک بھری پری خوبصورت عورت میں خواہش کی انگڑائی پورے افسانے میں دھنک کے رنگ بکھیر دیتی ہے۔ اس تاثر کو افسانہ نگار کسی بھی طرح داغ دار کرنا نہیں چاہتا۔ چنانچہ افسانہ میں عورت ہے لیکن عورت کے مسائل نہیں، بیوہ ہے لیکن بیوگی کی سوگواری اور تنہائی نہیں، بدن کی بیداری ہے لیکن بدن کی پکار نہیں، جنس کی لہر ہے لیکن خواہش کی سرکشی اور شوریدہ سری نہیں۔

اس عورت کی جو بھی شادی شدہ زندگی تھی وہ خوش و خرم تھی کیوں کہ (جیسا کہ اس کی یادوں سے پتہ چلتا ہے) میاں بیوی جذباتی اور جنسی طور پر ایک ہم آہنگ زندگی گزار رہے تھے۔ شوہر مر گیا تو ایروز ماِمتا میں بدل گئی۔ سکول میں ملازمت کی اور لڑکی کی پرورش کی۔ لڑکی جوان ہوئی تو اس کی شادی کر دی۔ ایک ذمہ داری پوری ہوئی۔ مامتا کی اب ضرورت نہیں تھی۔ ایروز کی جبلّت پھر سے انگڑائی لیتی ہے۔ افسانے کا آغاز ہی ایک جنسی خواب سے ہوتا ہے جس کی طرف افسانہ نگار کمال ہنر مندی سے اشارہ کرتا ہے:

> ''اور جب اسے محسوس ہوا کہ شرم کے مارے اس کا ماتھا بھیگ چلا ہے تو اس کی آنکھ کھل گئی۔ اس نے ماتھے پر ہاتھ پھیرا ——— ماتھا خشک تھا۔''

جس فنکار کے بیان کا ایسا سلیقہ ہے وہ عریانی کا خوف کھائے بغیر بڑی خود اعتمادی سے سب کچھ بیان کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد کے افسانوں میں جنسیت جتنی بکھری پڑی ہے، اس کا نصف حصّہ بھی کسی کمتر درجے کے لکھنے والے کو تباہ کرنے کے لیے کافی تھا۔

رات وہ بیٹی اور داماد کو (جو کچھ دنوں کے لیے مہمان آئے تھے) اسٹیشن پر رخصت کر کے دیر سے گھر لوٹی تھی۔ اسی لیے پہروں گئے لگ بھگ ساڑھے گیارہ بجے تک کمرہ میں سوتی رہی تھی۔ اتنی گرمی میں آنگن کے بجائے کمرہ میں کیوں سوئی اس کی وجہ بھی افسانہ نگار بتاتا ہے کیوں کہ اس کے باریک مشاہدے سے کوئی چیز چھپی نہیں رہتی۔ آنگن میں سوتی تو صبح سورج کی کرنیں آنکھوں میں گھس جاتیں۔ اور پھر آج جلدی اٹھنا بھی نہ تھا کیوں کہ اتوار تھا۔ ان اشاروں میں جو زمانی تسلسل سے بیان نہیں ہوئے بلکہ ادھر ادھر بکھرے پڑے ہیں ایک نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ موسم گرما کی پہروں گئے کی نیند عموماً جنسی خواب کے لیے ایک سازگار وقت ہوتا ہے۔

آنکھ کھل جانے پر وہ ہڑبڑا کر اٹھنا چاہتی تھی کہ اسے یاد آیا کہ آج اتوار ہے۔ اس نے

لیٹے ہی لیٹے انگڑائی لی۔ پھر ہاتھ بڑھا کر کھڑکی کی کنڈی کھول دی۔ اس کے منہ پر لوٗ کا ایک تھپیڑا پڑا۔۔۔ سنسان گلی میں دھوپ ننگی ہو کر ناچ رہی تھی۔

ان جملوں میں شعریت یا شاعرانہ پن نہیں ہے لیکن افسانوی بیانیہ یہاں غنائی شاعری ہی کی مانند لفظی پیکروں کا استعمال کر رہا ہے۔ لوٗ تیز ہے، دھوپ سخت ہے اور بدن کے اندر جنسی خواب کی حدّت ہے۔ ضمیر الدین کو بدن کی حدّت کا ذکر کرنے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ لوٗ اور دھوپ کی کیفیت میں بدن کی کسمساہٹ سما جاتی ہے۔ پھر وہ کھڑکی میں سے دیکھتی ہے کہ: ''جامع مسجد کے پیش امام اٹنگے پاجامے اور گاڑھے کے کرتے میں ملبوس اور گاڑھے ہی کی گول ٹوپی پر بے بالوں کا تولیہ ڈالے جو اُن کی گردن کی پشت اور کنپٹیوں کو بھی ڈھانکے ہوئے تھا اور جس کے دو کنارے انھوں نے اپنے دانتوں کے بیچ دبا رکھے تھے، باہر آئے اور گلی کے موڑ کی طرف مڑ گئے۔ ظہر پڑھنے جا رہے ہوں گے۔''

پیش امام کے امیج میں وہ سب کچھ سما گیا ہے جو کمتر لکھنے والوں کے یہاں وضاحتی بیانیے کے ذریعے معاشرتی عکاسی کا کام کرتا ہے۔ یہ امیج ایک طرف تو گرم دن اور لوٗ کی کیفیت کا حامل ہے اور دوسری طرف گاٗنو، گاٗنو کی سنسان گلی، گاٗنو کی دینی فضا اور اس کی وہ غربت جو صرف گاڑھے کے کپڑے اور بے بالوں کے تولیے کی متحمل ہو سکتی ہے، سب کو ذہن پر نقش کر دیتی ہے۔

بستر پر لیٹے لیٹے اس کی نظریں اپنی ٹانگ پر پڑیں جس پر سے سوتے میں غرارے کا پائنچہ ہٹ گیا تھا اور جس کی گیہویں رنگت کی سڈول پنڈلی پر یہاں وہاں کالے بال بڑھ آئے تھے۔ اس نے پنڈلی کے بالوں پر ہاتھ پھیرا۔ پھر پائنچے کو تھوڑا سا اور اوپر کھسکایا۔۔۔ ران صاف تھی۔ اس نے دوسرے پائنچے کو بھی اسی قدر اوپر کھسکایا۔۔۔ دوسری پنڈلی پر بھی بال بڑھ آئے تھے مگر ران دوسری بھی صاف تھی۔ اس نے جلدی سے دونوں رانوں اور پنڈلیوں کو پائنچے سے ٹخنوں تک ڈھانکا، جیسے شادی سے پہلے اپنے باپ کی موجودگی میں وہ جلدی سے دوپٹے سے سر اور سینہ ڈھانک لیا کرتی تھی۔

اپنے بدن اور اپنے آپ سے شرمانے والی کیفیت کا بہتر بیان صرف غالبؔ کے ہاں ملے گا

''گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے''

ایک طرف تو ضمیر الدین احمد اس عورت کو مکمل تنہائی میں دیکھتے ہیں۔ اپنے بدن کا جائزہ لیتے ہوئے یا برہنہ تن انگنائی میں برسات میں نہاتے ہوئے۔ نہ تو مشاہدے میں شہوت ہے، نہ منظر میں اشتعال حالانکہ عورت کی تمام حرکات بدن میں ایک نئی تال دیتے لہو کا نتیجہ ہیں۔ ایسے ہی دشوار گذار مرحلوں پر آرٹ کی کسوٹی ہوتی ہے۔ افسانہ چونکہ ہمہ بیں نظر سے لکھا گیا ہے اس

لیے تخلیے میں عورت کی حرکات کا بیان معروضی ہے۔ گندمی رنگ کی پنڈلیوں کو افسانہ نگار کی نظریں نہیں سہلاتیں عورت سہلاتی ہے وہ بھی تلذذ کی خاطر نہیں بلکہ بالوں کا جائزہ لینے کے لیے۔ اپنی شفاف رانوں کو دیکھتے ہی عورت شرما جاتی ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے دوشیزگی کے دنوں میں باپ کے سامنے شرما جاتی تھی۔ ایک طرف بدن کی جنسیت ہے۔ دوسری طرف خاندانی آداب اور اخلاق ہیں بیچ میں شرمانے والی نفسیاتی کیفیت ہے۔ آرٹ کی قوت ان پیچیدہ اور متضاد عوامل کو بیان واقعہ استعارہ تشبیہ اور امیج کے ذریعے اظہار بخشنے میں صرف ہو جاتی ہے۔ جنسی چٹخارے کی گنجائش نہیں رہتی۔

عورت کا آنگن میں بارش میں برہنہ نہانے کا بیان بھی ایسی ہی نزاکتیں لیے ہوئے ہے: ''آٹھ دس منٹ بعد وہ کمرے سے باہر آئی، جھجکی، بدن چرائے، جیسے بیس اکیس برس پہلے سہاگ کے ابتدائی دنوں میں وہ اسی کمرے سے گھونگھٹ نکالے، ساس سسر سے نظریں چرائے، شرماتی، لجاتی نکلا کرتی تھی۔ ہوا کا ایک جھونکا اس کے چوٹی سے ایڑی تک ننگے بدن سے ٹکرایا۔''

ان بیانوں کی خوبی یہ ہے کہ نہ صرف ان سے برہنگی کا بیان عریاں نہیں بنتا بلکہ یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عورت وقت گزر جانے اور بیوگی کے کڑے کوس کاٹنے کے باوجود اندر سے نہ صرف یہ کہ ثابت و سالم رہی ہے بلکہ اس کے اندر اس کے کنوارپن کے، سہاگ کے، ازدواج کے تمام روپ زندہ ہیں۔ اس کے اندر کوئی ایسی حرماں نصیبی، گھٹن، ویرانی، اندرونی تشدّد اور التہاب، رشک، حسد، خود بیزاری، اور بوریت پیدا نہیں ہوئی جو اس کی شخصیت کو مرکھنی، نک چڑھی اور اعصاب زدہ بناتی۔

اب آہستہ آہستہ سمجھ میں آ رہا ہے کہ یہ عورت ہمیں کیوں اچھی لگتی ہے۔ اچھی لگنے سے مطلب ہے جب بھی کہیں اس کی یاد آ جاتی ہے تو ــــــ ذرا سنبھلیے! دل مچلنے اور لہو کی گردش تیز ہونے والی بات نہیں ــــــ بس ہولے سے بادِ نسیم چلنے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کا وہ چہرہ آنکھوں کے سامنے گھوم جاتا ہے جب کہ افسانے کے آخیر میں وہ موتیے کی ادھ کھلی کلیوں کے بھیگے ہار تکیے کے پاس رکھ کر اور ان کی طرف منہ کر کے بستر پر لیٹ جاتی ہے۔ اس عورت کو ہم ایسے ہی دیکھتے ہیں جیسے ایک تصویر کو، خواہش کے بغیر ــــــ ضمیر الدین احمد نے ایک بہت ہی معمولی سے گانو میں ایک معمولی پرانے گھر میں ایک معمولی بیوہ عورت کو ہمارے لیے ایک یادگار جمالیاتی تجربے میں بدل لیا۔ ایک ایسی دنیا میں جہاں آلام و مصائب کا نزول ہے، نجات کی راہیں مسدود ہیں اور جینے کا ہر چلن گندہ اور بدبودار ہو چکا ہے، اس افسانے کے ذریعہ ہم ایک ایسی عورت سے دوچار ہوتے ہیں جس کے اندر چشمۂ حیات خشک ہونے نہیں پایا، جس کا جذباتی نظام متوازن

اورٹھیک ہے، جس کا آئینہ دل کدورتوں سے پاک ہے اوراسی لیے وہ چھوٹی سے چھوٹی چیز سے مسرّت اخذ کرسکتی ہے، معمولی سے معمولی لوگوں میں دلچسپی لے سکتی ہے۔اس کی شخصیت کی تعمیر حیات پرورقوّتوں اور جذبوں سے ہوئی ہے،اسی لیے اس کے یہاں گرہیں، الجھنیں، پژمردگی اور گراوٹ نہیں۔

افسانہ نگار نے گھر کو بھی دھوپ، لؤ اور آندھی کی زد میں بتایا ہے۔دھوپ دالان تک آتی ہے لیکن کمروں میں ٹھنڈک ہے۔گھر معمولی ہے لیکن اجاڑ اور بوسیدہ نہیں۔گھر اوراس کی بیوہ مالکن دونوں سہانے لگتے ہیں، اپنی سادگی اور بیوگی کے باوجود۔دھوپ میں گھر، دالان، آنگن اسی طرح تپتا ہے جس طرح جاگے ہوئے جذبوں کی آنچ سے بدن۔موسم کا اشارہ مل جائے تو آنگن اور عورت دونوں سوندھی مٹی کی طرح مہک اٹھتے ہیں۔

''سوکھے ساون'' ایک دن کا افسانہ ہے اور دن بڑھتا جاتا ہے، گرم ہوتا جاتا ہے، تپتا جاتا ہے اور شام تک تو حبس کا یہ عالم ہے کہ سانس لینا دشوار ہے۔افسانے میں موسم کا بیان حقیقی بھی ہے اور علامتی بھی۔ضمیرالدین احمد ہمہ وقت عورت پر نظریں گاڑے نہیں رہتے۔وہ گھر، گلی، آنگن، موسم سب کو نظر میں رکھتے ہیں۔گھر میں مہترانی آتی ہے اور مالکن کے ساتھ خوب گاڑھی چھنتی ہے، بوا آتی ہے اور حسبِ معمول پڑوس کے خاں صاحب کے پیغام کا ذکر کرتی ہے خاں صاحب کی باڑی کے آم آتے ہیں جن سے وہ بڑی فراخ دلی سے بوا کی جھولی بھردیتی ہے اور خاں صاحب کی لڑکی ثریا ٹیوشن لینے آتی ہے لیکن نظریں کتاب پر نہیں جمتیں۔اوراس سے رہا نہیں جاتا تو وہ ثریا سے پوچھتی ہے: ''یہ تم مجھے لگاتار گھورے کیوں جارہی ہو۔'' ثریا ٹپٹا جاتی ہے لیکن پھر ہمّت کر کے کہتی ہے: ''آج آپ بڑی پیاری لگ رہی ہیں'' مختلف واقعات اور اشاروں کے ذریعے ضمیرالدین احمد اس عورت کی خوبصورتی، فیاضی، مزاج کی شادابی اور قرینۂ حیات کی سادگی کا نقش دل پر بٹھائے چلے جاتے ہیں۔

افسانہ نگار کو ہمیشہ یہ خدشہ لاحق رہتا ہے کہ جب وہ انسانی فطرت کے گہرے مطالعے کی غرض سے کسی ایک پہلو پر نظریں مرکوز کرتا ہے تو وہ پہلو اہم بن جاتا ہے اور جزو، کل سے بڑا نظر آنے لگتا ہے۔ضمیرالدین احمد اس سقم سے بچ گئے ہیں وہ کردار کو اس کے تمام سماجی اور تہذیبی رشتوں میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ضمیرالدین احمد کے یہاں جزئیات نگاری قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین ہی کی مانند تہذیبی فضا آفرینی کا کام کرتی ہے، لیکن ضمیرالدین احمد تہذیب کی طرف کوئی جذباتی رویہ نہیں رکھتے۔ان کا سروکار زندگی کے بنیادی PASSIONS سے ہے۔وہ انسان کو فطرت اور تہذیبی ماحول میں رکھ کر اس کی جبلتوں کے گہرے پانیوں کا مشاہدہ کرتے ہیں۔یہاں

وہ منٹو کے بہت قریب ہو جاتے ہیں۔ ضمیر الدین نے تہذیبی نوستالجیا سے بھی عظیم تر حقیقت کو پالیا تھا اور وہ تھی آرٹ کی حسن آفرینی کے ساتھ ساتھ زندگی کی پراسرار طاقتوں کا عرفان۔ اس افسانے میں ایروز کی طاقت ایک عورت کی زندگی کی شادابی اور شخصیت کی دلنوازی کا سرچشمہ ہے۔ یہ ایروز کی طاقت ہے جو اس کی شخصیت کو، اس کے وجود کو اور اس کی زندگی کو، جو بہت معمولی ہے، رنگ و نور سے لبریز کر دیتی ہے اور رشک و حسد، خود غرضی، خود بیزاری کی کدورتوں سے شخصیت کو پاک رکھتی ہے۔ یہاں دکھی عورت کی شخصیت کے وہ منفی پہلو نہیں ہیں جو صبر، شکر، قربانی اور حرماں نصیبی سے عبارت ہیں۔ ایثار نفسی یہاں مامتا ہی کے جذبے کی پیدا کردہ ہے جو ایروز ہی کا ایک روپ ہے کیونکہ بقائے حیات کا ضامن ہے۔

اس عورت میں اپنی جوانی اپنی نسائیت اور اپنے حسن کا انکار نہیں لیکن وہ ان کی ترغیبات کی شکار بھی نہیں۔ اس کی اچھائیاں اخلاقی بھی ہیں اور پاکیزہ فطرت کی زائیدہ بھی۔ اخلاقی اس معنی میں کہ ایک چھوٹے سے گاؤں کی مذہبی اور تہذیبی فضا میں پرورش پانے والی شخصیت جذبات کی عناں گیری کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ اس کے یہاں اچھا اور پارسا بننے کی شعوری کاوش نہیں ہے اسی لیے شخصیت میں نفس کشی، جبر، انکار اور گھٹن کے آثار نہیں ہیں۔ بیوگی کے باوجود اس کی زندگی میں سکون، شگفتگی اور آسودگی ہے یہی چیز اس کی فطرت کی معصومیت اور پاکیزگی کو ظاہر کرتی ہے۔ طبعاً وہ خوش مزاج ہے، اپنوں سے کمتر اور برتر سب کے ساتھ اس کا سلوک مشفقانہ، فیاضانہ، اور بے لوث ہے۔ عموماً ہمارے یہاں اچھی عورت کے تصور میں جنس کا شائبہ نہیں ہوتا۔ وہ موم کی مریم ہوتی ہے۔ دراصل عورت کے معاملہ میں حوّا اور مریم کے آرکی ٹائپ نے ایسی ثنوت کو رواج دیا ہے جس کی پرچھائیاں ادب میں دور دور تک پڑتی ہیں۔ حوّا جنسی طور پر بیدار ہے اور گنہگار ہے۔ مریم میں جنس کا شائبہ تک نہیں اس کا حمل بھی آسمانی ہے جو نفس مقدّس پھونکنے کا نتیجہ ہے۔ مریم پاک دامنی، مامتا اور مصلوب مسیح کے سبب اس دنیا میں ماں کے اتھاہ دکھ کی علامت ہے۔ مریم حوّا کے گناہ کا کفّارہ ادا کرتی ہے۔ بے شک مریم اور اس کے بیٹے کے سبب گناہ آلود دنیا کو نجات ملتی ہے لیکن دنیا کا کاروبار چلتا ہے حوّا اور اس کے گناہ سے۔ وہی جنسیات ہے، تخلیق کا کرب ہے، مامتا کی اتھاہ محبت ہے، زندگی ہے۔ دنیا میں جو کچھ ہنگامے ہیں اسی کی بیٹیوں سے ہیں۔ ''سوکھے ساون'' میں ضمیر الدین احمد حوّا اور مریم کی ثنوت کو توڑتے ہیں۔ اس افسانے میں اچھی عورت کا ان کا تصوّر حسن، نسائیت، مامتا اور بدن کے تقاضوں کی شناخت سے مل کر تعمیر ہوا ہے جنس کو نظرانداز کر کے نہیں بلکہ جنس پر مرکوز کر کے ہی وہ ایک ایسی عورت کا کردار پیش کر سکے ہیں جو کسی اخلاقی آدرش کا نمونہ ہونے کے سبب نہیں بلکہ نغمۂ حیات کے زیر و بم

سے آہنگ ہونے کے سبب اتنا دل نواز بنا ہے۔

جسے میں نے افسانے کی نغمگی کہا ہے وہ اسی آہنگِ حیات کی زائیدہ ہے۔ یہی نغمگی سماجیات، نفسیات اور اخلاقیات کو افسانے میں پھٹکنے نہیں دیتی۔ اس افسانے میں ہلکا سا سماجی طنز، اخلاقی جھکاؤ اور نفسیاتی تک جھانک افسانہ کو غلط آہنگ کرنے کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کی نظر عورت کی نفسیات سے زیادہ اس کی حرکات وسکنات پر رہتی ہے جو اس کے اندرونی آہنگ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ دراصل عورت کا وجود اس لمحے میں وہ نقطۂ ارتکاز بنا ہوا ہے جہاں قوّتِ حیات کا اندرونی آہنگ اور خارجی فطرت کا زیرو بم ایک ساتھ تال دینے لگتے ہیں۔ افسانہ نگار ایک نابغہ کی جنبشِ قلم سے بدن کے آہنگ کو فطرت کے آہنگ میں منتقل کر دیتا ہے۔ یہ عورت اس کا گھر اور پورا گاؤں آگ برساتی گرمی، لُو کے تھپیڑوں اور حبس کی گرفت میں ہے۔ شام پڑتے حبس دم توڑتا ہے پیپل کے پتے تالیاں بجاتے ہیں، بھیگی ہوا کے جھونکے آتے ہیں دور بجلی کڑکتی ہے۔ آسمان پر بادل چھا جاتے ہیں اور زمین پر اندھیرا۔ یہ عورت آنگن میں کھڑی ہے۔ چند موٹی بوندیں اس کے مسکراتے چہرے پر گرتی ہیں، آنگن کی سوندھی خوشبو کی لپٹیں آنے لگتی ہیں۔ عورت

اب برہنہ بارش میں نہارہی ہے۔ وہ بادل چھائے ہوئے آسمان کی طرف منہ اٹھا کر آنکھیں بند کر لیتی ہے پھر اس کے دونوں ہاتھ اوپر کی طرف اٹھ گئے اور پیروں نے گردش شروع کی جو تیز ہوتی گئی —— تیز ہوتی گئی.....

اب عورت ہے اور برسات۔ پیاسا جسم اور برستا ساون۔ اندر کا موسم باہر کے موسم سے گلے مل رہا ہے۔ باہر فطرت پر ہیجان ہے، برستی ہے، چمکتی ہے، گرجتی ہے۔ اندر فطرت کسمساتی ہے انگڑائی لیتی ہے، تپتی زمین کی مانند برسات کو قبول کرتی ہے۔ رات کو عورت جب اپنے بستر پر سونے جاتی ہے تو ایک نئی عورت بن چکی ہوتی ہے۔ اس تبدیلی کا امکان اس کی سرشت میں پہلے سے موجود تھا۔ زندگی کی طرف اس کا رویّہ شروع ہی سے اثباتی تھا مکمل قبولیت میں جو اخلاقی یا نفسیاتی رکاوٹیں تھیں وہ بھی مٹی نم ہونے کے بعد دُور ہوگئیں۔ ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ اب وہ خان صاحب کے پیغام پر پہلے کی مانند پس وپیش نہیں کرے گی۔ بیوگی کی زندگی پر قناعت آہنگ حیات کو مجروح کرنے کے مترادف ہوگا اور ہم جانتے ہیں کہ اس کا سازِ حیات غلط آہنگ نہیں رہا۔

''سوکھے ساون'' نشاطِ زیست کا افسانہ ہے۔ چاروں طرف نشاط ہی نشاط اور حسن ہی حسن۔ یہ افسانہ نغمۂ بہار ہے۔ پت جھڑ کے دن پورے ہوئے ہیں اور بہار دبے قدموں داخل ہوتی ہے۔ ایک خوابیدہ خواہش کی پہلی انگڑائی کا گیت ہے۔ سوکھے پتوں کے درمیان بیج سے

پھوٹی ہوئی کونپل کی سگندھ ہے۔ یہ ایروز کی رنگین پھواری کا اثر ہے کہ گھر اور گانو کا پورا ماحول پوری فضا سہانے لگتے ہیں۔

قاری ایک ایسے تجربہ سے گزرتا ہے جو حیاتِ محض کا ـــــ محض ہونے کی مسرّت کا.... صبح کی ملائم دھوپ میں پھدکتی چڑیوں کے بے پایاں نشاط کا تجربہ ہے۔

''سوکھے ساون'' کے برعکس ''تشنۂ فریاد'' ایک ایسی عورت کا المیہ ہے جس کی دل کی بات اول تو زبان تک آتی ہی نہیں اور اگر آپاتی ہے تو کوئی نہیں سمجھتا۔ چونکہ یہ جوان خوب صورت شادی شدہ عورت اپنے بدصورت عمر رسیدہ شوہر سے غیر مطمئن ہو کر ایک نوجوان شاعر رسوا کے ساتھ ناجائز تعلّقات کا شکار ہو جاتی ہے، اس لیے دنیا کی نظروں میں، بلکہ خود اپنی نظروں میں بھی وہ گنہگار ہے۔ صرف افسانے کا قاری جانتا ہے کہ یہ عورت رسوا سے ناجائز تعلّقات کے باوجود کتنی اچھی کتنی بے گناہ اور کتنی مظلوم ہے۔ یہ بات بھی افسانے کا قاری ہی جانتا ہے کہ پورے افسانے میں اس کے دل کی بات دل ہی میں رہتی ہے اور شاید مرنے کے بعد بھی وہ اپنے معبود کے سامنے لب فریاد وا نہ کر سکے۔ وہ خدا کے سامنے بھی تشنۂ فریاد ہی رہے گی کیونکہ اسے جو کچھ کہنا ہے (اور نہ کہنے کے باوجود افسانے کا قاری جانتا ہے کہ اسے کیا کچھ کہنا ہے) وہ شاید خدا کے سامنے بھی نہ کہہ سکے۔ عورت اس جہاں میں ہو یا دوسرے جہاں میں ہمیشہ تشنۂ فریاد رہے گی کیوں کہ اسے جن الجھنوں، دشواریوں اور مجبوریوں کا سامنا ہے وہ سمجھ میں آنے کے باوجود سمجھ میں نہیں آتیں۔ اسی لیے آدمی عورت کو معمّہ کہتا ہے۔ آپ معمّے کو کہیے کہ وہ سمجھائے کہ وہ کیا ہے معمّہ تشنۂ فریاد ہی رہے گا۔

ویسے تو افسانہ بہت سیدھا سادہ نظر آتا ہے، لیکن اس میں تکنک اور بیان کی ایسی پُرکاریاں ہیں کہ قاری ضمیر الدین احمد کی فنکاری پر عش عش پکار اٹھتا ہے۔ اگر افسانے کا عنوان ''تشنۂ فریاد'' ہے تو افسانے کی پوری ساخت اس کی ہیئت اور اس کا عمل کہنے اور نہ کہنے جاننے اور نہ جاننے، باتوں کے ڈھکے چھپے اور عیاں ہونے، راز کے خفیہ اور فاش ہونے کی کیفیت کا حامل ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار کی پہلی جھلک ہی میں صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کا بیانیہ حسن سما گیا ہے:

''کنڈی کھلنے کی آواز آئی ـــــ پھر کھڑکی کا ایک پٹ تھوڑا سا کھلا اور مجھے کانچ کی فیروز آبادی چوڑیوں سے بھری ہوئی ایک کلائی، مہندی سے رچی ہوئی ایک ہتھیلی، ایک کلّے کی انگلی اور ایک انگوٹھا اور اس کی چٹکی میں ململ کے چنے ہوئے لہریے دوپٹے کا ایک تنا ہوا پلّو نظر آیا جس کے پیچھے سے اس کا دایاں گال جھلک رہا تھا۔''

''سوکھے ساون'' ہی کی طرح اس افسانے میں بھی عورت کا نام نہیں۔ افسانہ اس طرح لکھا گیا ہے کہ نام لینے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ نام سے ایک مانوسیت پیدا ہو جاتی اور وہ فاصلہ قائم نہ رہتا جو کہ اب ہے۔ افسانہ نگار نے یہ قرب و دوری کا کھیل بھی نہ صرف قاری کے ساتھ بلکہ تمام کرداروں کے ساتھ کھیلا ہے۔ قاری کے ساتھ تو اس معنی میں کہ قاری اتنا قریب ہونے کے باوجود کہ اس عورت کی شاعر رسوا کے ساتھ شب باشیوں کو دیکھتا ہے۔ یہ عورت ایک ایسا فاصلہ برقرار رکھتی ہے کہ قاری اس کے لیے ایک احترام کا جذبہ محسوس کرتا ہے۔ محولہ بالا اقتباس میں اس عورت کی جو جھلک ہے اس میں دبدبۂ حسن ہے جو درمیان میں فاصلہ رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ بے نقابی، بے تکلفی اور قرب سے یہ تاثر مجروح ہو سکتا ہے۔ اس عورت کے المیہ کو محسوس کرانے کے لیے احترام کا یہ جذبہ ضروری ہے کیونکہ افسانہ اتنے نازک تاروں پر حرکت کرتا ہے کہ مضراب کی ہلکی سی لغزش بھی اسے ایک المیے کے بجائے ناعاقبت اندیش عورت کی درد بھری کہانی بنا سکتی ہے۔

یہ عورت ناعاقبت اندیش نہیں، اس کا حساس بھی افسانے کے آغاز ہی سے ہو جاتا ہے افسانے کا واحد متکلم راوی ایک نوجوان لڑکا ہے جس کے گھر کا اوپر کا کمرہ اس عورت کے شوہر پیش کار صاحب کے ملحقہ مکان کی چھت سے لگا ہوا ہے۔ رسوا واحد متکلم کا دوست ہے اور اس عورت سے رات کو خفیہ ملاقاتوں کے لیے وہ اسی کمرے کا استعمال کرتا ہے۔ واحد متکلم کبھی اس عورت کے سامنے محض لڑکا تھا، اب جوان ہو گیا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ رسوا اور اس عورت کے درمیان ملاقاتوں کا وسیلہ اور ذریعہ ہے یہ عورت واحد متکلم سے پردہ کرتی ہے۔ محولہ بالا منظر میں لہریے دوپٹے کا تنا ہوا پلّو اسی پردے کی علامت ہے۔ واحد متکلّم اس سے کہتا ہے: ''ذرا سامنے تو آیئے۔ آخر یہ پردہ کب تک...... کیا میں نے پہلے کبھی آپ کو دیکھا نہیں۔'' تو عورت جواب دیتی ہے کہ ''تب کی بات اور تھی، تب تم لڑکے تھے۔''

''اور اب؟''

''اب ماشاءاللہ....''

''جوان ہوں؟''

''ہاں''

''یہ خطا تو یقیناً مجھ سے سرزد ہوئی ہے!''

''ہنسی مذاق کی بات نہیں بھیا۔ میں واقعی بہت پریشان ہوں''

پریشانی کی وجہ واحد متکلّم کے دوست رسوا کے ساتھ اس کا جنسی تعلق ہے۔ وہ چاہتی

ہے کہ یہ سلسلہ اب ختم ہو جائے۔ پیش کار صاحب کو شبہ ہو گیا ہے، ادھر کئی دن سے وہ بدلے بدلے نظر آ رہے ہیں۔ کئی دن سے اس کا دل بھی بہت دھڑک رہا ہے: ''میرا دل مجھے ادھر کئی دن سے ملامت کر رہا ہے۔ شریفوں کا محلّہ ہے کہیں بھانڈا پھوٹ گیا تو بدنامی ہوگی اور محلّہ الگ بدنام ہوگا۔ بھیا تم انھیں سمجھا دو کہ بس اب یہ قصّہ ختم ہونا چاہیے۔''

اس منظر میں افسانے کے بہت سے کلیدی اشارے ہیں۔ پہلی بات تو واحد متکلّم کے ساتھ اس عورت کے تعلّق کو لیجیے۔ وہ اس سے پردہ کرتی ہے، کھل کر سامنے نہیں آتی۔ بھائی صاحب کہہ کر اسے مخاطب کرتی ہے، حالانکہ واحد متکلّم اس کے اور رسوا کے بیچ راز دار اور نامہ بر کا کام کرتا ہے اور دونوں کی ملاقات کا وسیلہ اس کا کمرہ ہی ہے۔ یہ عورت کچھ مذہبی بھی ہے۔ اپنے گناہ کا احساس ہے، پشیمانی ہے، عاقبت خراب ہونے کی بات کرتی ہے اور پردہ بھی کرتی ہے واحد متکلّم سے گفتگو میں شرمندگی کا کوئی احساس نہیں، بدچلنی پر کوئی ندامت نہیں۔ دراصل رسوا جیسے جوان آدمی کے ساتھ جنسی تعلّق قائم کر کے اس نے اپنی زندگی کی تکمیل کی ہے۔ یوں سمجھیے کہ ازل کی پیاسی کی پیاس بجھی ہے۔ اسے وہ تسکین ملی ہے جس کے بغیر زندگی تپتا ہوا صحرا تھی۔ اسی لیے اپنے اس تعلّق پر اسے احساس گناہ ہے، ندامت نہیں۔ گناہ کا معاملہ خدا کے ساتھ ہے جس نے انسان کو وہ سرکش جبلّتیں دیں جو اس کے قابو میں نہیں رہتیں۔ وہ ان کی تسکین میں بے اختیار ہے اس لیے گناہ کی پاداش میں بڑی سے بڑی سزا قبول کرنے کو تیار ہے۔ یہ حوصلہ ہو تو پھر اپنے ناجائز تعلّق پر شرمندگی نہیں ہوتی۔ اس افسانے میں یہ تعلّق عیّاشی نہیں ہے بلکہ ایک حرماں نصیب عورت کے جسم کی پکار کا نتیجہ ہے، اسی لیے ہم اس عورت سے ایک گونہ ہمدردی محسوس کرتے ہیں۔ یہی نہیں ہم اس کے لیے وہ احترام کا جذبہ محسوس کرتے ہیں جو ایک محبّت کرنے والے دل کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے کی پوری فضا جنسی آوارگی سے لبریز ہے، جیسا کہ مندرجۂ بالا منظر سے ظاہر ہے۔ افسانے کا واحد متکلّم بھی ایک ایسا نوجوان ہے جو اپنی جوانی کے پہلے تجربے کے لیے اسی عورت پر دانت لگائے بیٹھا ہے۔ واحد متکلّم ہندستانی متوسّط طبقے کے ان نوجوانوں کی نمائندگی کرتا ہے جو جوان ہوتے ہی شکار کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ اس افسانہ میں رسوا اور واحد متکلّم دونوں شکاری مرد ہیں اور عورت ان کا شکار۔ دونوں دوستوں میں ایسی کوئی ساجھے داری نہیں لیکن واحد متکلّم سمجھتا ہے کہ رسوا سے عورت کا دل بھر جائے گا تو اس کے لیے راستہ صاف ہو جائے گا۔ گویا وہ اپنے موقعے کی تلاش میں ہے، اس لیے اس عورت کے ساتھ اس کی بات چیت چھچھورے انداز کی ہے چونکہ عورت کے سامنے کل تک یہ نوجوان لڑکا تھا اس لیے وہ اس

کی شوخ اور شریر گفتگو کو محض لڑکپن پر محمول کرتی ہے۔ وہ اسے بے ضرر مذاق سمجھتی ہے۔ وہ واحد متکلّم کے ساتھ بڑی محبت سنجیدگی اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ گفتگو کرتی ہے۔ اس گفتگو میں اس بات کا شائبہ تک نہیں کہ واحد متکلّم بہر حال رسوا کے ساتھ اس کی شب باشیوں کا ذریعہ اور شاہد ہے۔ واحد متکلّم کے سامنے وہ ذرہ بھر شرمندگی محسوس نہیں کرتی۔ اس کا سلوک ایسا ہی ہے جیسا کہ ایک محبت کرنے والی نوجوان لڑکی کا ہوتا ہے جو ہماری ہر فلم میں برملا کہتی ہے کہ پریم کرنا پاپ تو نہیں ہے۔ بے شک پیش کار کی بیوی غیر مرد کے ساتھ رشتہ قائم کر کے پاپ ہی کر رہی ہے اور اسے وہ پاپ سمجھتی ہے۔ لیکن رسوا کے ساتھ پر ہیجان جنسی زندگی کی طوفانی موجوں میں اس کا احساسِ گناہ تنکے کی طرح بہہ جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے کمال یہ کیا ہے کہ افسانے کی جنس زدہ فضا میں اس عورت کو جو رسوا اور واحد متکلّم کی جنسی زندگی کا سبب ہے، نارمل اور صحت مند بتایا ہے۔ قلم کی ایک ذرا سی لغزش بھی اسے گرمی پر آئی ہوئی کتیا بنا سکتی تھی۔ یہ افسانہ ایک ایسی عورت کا المیہ بھی ہو سکتا تھا جو ایک بے جوڑ شادی کا شکار ہو اور اپنا معصوم دل اور ازدواج کے باوجود کنوارا جسم کسی خوبرو نوجوان کو دے دے اور خوب رو نوجوان اسے تج دے۔ ''تشنۂ فریاد'' انھی خطوط پر چل رہا ہے۔ لیکن تھوڑے سے فرق کے ساتھ اور یہ تھوڑا سا فرق ہی اسے، بالکل دوسرا ڈائمنشن عطا کرتا ہے۔

یہ عورت معصوم نہیں ہے۔ موم کی گڑیا نہیں ہے۔ ایک معنی میں وہ گنہگار ہے۔ قرین قیاس یہی ہے کہ پہلے اس نے جنسی بھوک سے مجبور ہو کر رسوا کے ساتھ جسمانی رشتہ قائم کیا اور پھر اس کے دل میں رسوا کے لیے لگاؤ کا جذبہ پیدا ہوا۔ ضمیر الدین احمد پھر عورت کو کلی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ جنس عورت کے وجود کا بھی اتنا ہی اہم اور طاقتور عنصر ہے جتنا کہ مرد کے وجود کا، یہ عورت جنسی طور پر بیدار ہے، صحت مند ہے اور ایک ناکارہ شوہر کے ساتھ جنسی محرومی کی، زندگی گزارنے کے باوجود نارمل ہے۔ جیسا کہ رسوا کہتا ہے وہ جنسی اختلاط میں جادو جگاتی ہے اور کم عمر ہونے کے سبب نو مشق نہیں ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ ہم عورت کو جنس سے نا آشنا دیکھنے کے اس قدر عادی ہو گئے ہیں کہ اس کی طرف سے جنسی کیف و اشتعال کا ذرا سا بھی مظاہرہ ہمیں ایک حرافہ کا آزمودہ ہتھکنڈا نظر آتا ہے، حالانکہ اختلاط میں سپردگی اور جسمانی خلوص ہر اس عورت کو جو اخلاقی اور اعصابی گھٹن کا شکار نہیں، فطرت کا عطیہ ہے۔ گویا جنسی عمل اس عورت کے لیے فطری تقاضا ہے کوئی دماغی یا اعصابی سرگرمی نہیں جو آدمی کو جنس زدہ بناتی ہے۔ جنس جب خبط بن جائے، اعصاب پر سوار ہو جائے تو فسق پیدا ہوتا ہے۔ جنس جب بدن کا فطری تقاضا ہو تو عشق کو اس سے عار نہیں آتا۔ عشق فسق سے دور رہتا ہے، جنس سے نہیں۔ افسانہ نگار اس عورت میں جنس اور محبت کو مساوی درجہ دیتا ہے، یہ دونوں عناصر افسانے میں موجود ہیں لیکن افسانہ نہ تو رومانی محبت کی کہانی

ہے نہ نمفومینیا کی۔ رسوا کے ساتھ اس عورت کا جنسی تعلّق ہماری نظروں میں اس کی شخصیت کو داغ دار نہیں کرتا۔ جنسی بھنور میں گھری ہونے کے باوجود اس میں ایک پاک دامن عورت کا وقار ہے۔ یہ وقار واحد متکلّم سے اس کی گفتگو، اس سے پردہ کرنے، اس سے فاصلہ قائم رکھنے میں ظاہر ہوتا ہے اس میں خام کاری، سطحیت اور چھچھورپن نہیں ہے۔

اس عورت کے برعکس رسوا اور واحد متکلّم دونوں جنس زدہ، سطحی چھچھورے ہیں۔ واحد متکلّم تو خیر ابھی ابھی سیانا ہوا ہے اور اسے زندگی کا تجربہ بھی نہیں لیکن رسوا تو شاعر ہے، مشاعرے پڑھتا ہے، تجربہ کار ہے۔ کم از کم اس عورت کے ساتھ ہی وہ کافی دنوں سے لگا ہُوا ہے، لیکن اس میں کوئی سنجیدگی نہیں۔ اپنی ذات کے علاوہ دوسرے کے مسائل اور الجھنوں کو سمجھنے کی کوئی خواہش نہیں بلکہ صلاحیت بھی نہیں۔ وہ ایک عام ہندستانی مرد کی مثال ہے جو جہاں تک عورت کا تعلّق ہے مردانہ برتری اور پندار اور کٹھورپن پر مبنی آبائی اور مروّجہ رویّوں کا ہی مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ شکاری مرد ہے اور اگر کوئی عورت اس کے پنجے میں پھنستی ہے تو وہ اس سے کھیلتا رہتا ہے۔ دل لگی کو دلداری میں بدلنا اس کے کھلنڈرانہ مزاج کے خلاف ہے۔ وہ اس عورت کے معاملہ میں کبھی سنجیدہ نہیں ہوتا۔ رسوا ان لوگوں میں سے ہے جو بے راہ رو عورت کو بدچلن، فاحشہ، حرافہ اور قطامہ سمجھتے ہیں۔ ہماری پرانی داستانوں اور کہانیوں میں ایسی عورتیں بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں۔ شوہر کے علاوہ ہر مرد کے ساتھ عورت کا تعلّق زنا ہے اور زنا کی سزا سنگساری ہے۔ ہر شخص کی نظر میں پیش کار کی بیوی بدچلن اور فاحشہ ہے لیکن جیسا کہ میں بتا چکا ہوں افسانے کے قاری کی نظر میں وہ فاحشہ نہیں۔ قاری اس سے ہمدردی کرتا ہے، اس کی عزّت کرتا ہے اور اس کے المیے پر آنسو بہاتا ہے۔ یہ افسانہ آرٹ کا بنیادی کام انجام دے رہا ہے۔ حقیقت اور دکھاوے کے فرق کو واضح کرتا ہے، اور انسانی عمل کے سرچشموں کی تلاش کر کے انسان اور زندگی کی تفہیم اور عرفان پیدا کرتا ہے۔

واحد متکلّم ہر مرد کی طرح یہی سمجھتا ہے کہ وہ عورت جو شوہر کو چھوڑ کر ایک مرد کے پاس جاتی ہے تو دوسرے کے پاس بھی جا سکتی ہے۔ عامیانہ زبان میں کہیں تو وہ ٹیکسی ہے، پلیٹ فارم ہے۔ مختصر یہ کہ مشترکہ ملکیت ہے۔ مرد کی عورت بازی مرد کے کردار کو اس طرح لیبل نہیں لگاتی، عورت ذرا بے راہرو ہو تو اس پر لیبل لگ جاتا ہے۔ رسوا کی نظر میں اس عورت کی کوئی عزّت نہیں۔ اس کے مزاج کے خلاف کوئی بات ہوئی نہیں کہ وہ اس عورت کے متعلّق نازیبا باتیں سوچنے لگتا ہے۔ چنانچہ جب واحد متکلّم اسے بتاتا ہے کہ موصوفہ چاہتی ہیں کہ یہ سلسلہ ختم ہو تو وہ سوچ میں پڑ جاتا ہے: ''نہ جانے کیا ہو گیا اسے...... مجھ سے پرسوں یہی بات کہی۔ کھل کے تو نہیں

مگر اشار اصاف تھا....... معلوم ہوتا ہے جی بھر گیا ہے........ایسی عورتوں کا کوئی ٹھیک نہیں........ کسی اور کو تاک لیا ہوگا۔'' پھر آگے چل کر وہ کہتا ہے...... ''لیکن بندہ بھی ہاتھ میں آئے شکار کو ایسی آسانی سے چھوڑنے والا نہیں۔''

رسوا کے برخلاف عورت کو دیکھیے۔ آشنائی میں پہل کس نے کی وہ بحث بھی افسانے میں ہے لیکن اب اس کی اہمیت نہیں کیونکہ عورت کے لیے شب و روز آشنائی ایک جذبۂ محبت میں بدل چکے ہیں لیکن اس کی یہ یک طرفہ خاموش محبت خاموش ہی رہتی ہے۔ اس میں اتنی خودداری ہے کہ وہ محبت کو کاسۂ گدائی بنا کر الفت کی بھیک نہیں مانگتی۔ وہ محبت کے پھندے میں رسوا کو اسیر کرنا بھی نہیں چاہتی۔ اسے نہیں پتہ کہ رسوا اسے صدق دل سے چاہتا بھی ہے یا نہیں لیکن وہ اس فریب میں خوش ہے کہ آشنائی کے ساتھ ساتھ رسوا کو اس سے کچھ لگاؤ بھی ہے۔ اسی لیے جیسا کہ ایسے تعلقات میں ہوتا ہے، وہ اس کی جھوٹی قسموں اور جھوٹی باتوں پر یقین کرتی ہے جبکہ وہ اپنی سچی بات نہ کہہ سکتی ہے نہ منوا سکتی ہے۔ وہ تو یہ بھی نہیں جانتی کہ رسوا کو اس کے جذبۂ محبت کا علم ہے بھی یا نہیں۔ افسانہ نگار نے اس عورت کی بے لوثی اور رسوا کی خود غرضی کو نہایت ہی نازک انداز میں پیش کیا ہے، اگر یہ تضاد جلی قلم سے پیش کیا جاتا تو مرد کے کٹھور پن اور عورت کی مظلومیت کا رسمیہ انداز اختیار کر لیتا۔ اس میں سے اس چالاکی کا عنصر غائب ہو جاتا جو ایک غیر ذمہ دار جنسی کھیل کا شاخسانہ ہے، رسوا کے لیے یہ تعلق محض ایک کھیل ہے جب کہ عورت کے لیے آزمائش بن چکا ہے۔ اس آزمائش سے عورت کھرا سونا بن کر باہر آتی ہے جب کہ رُسوا ملاوٹ ہی ملاوٹ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ملاوٹ میں چالاکیاں ہوتی ہیں اور ایک اچھے افسانے میں چالاکیوں کا بیان ملامتی نہیں ہوتا بلکہ طنزیہ ہوتا ہے اور ضمیر الدین احمد طنز کا استعمال خوب جانتے ہیں۔ عورت کی بے لوثی کا بیان براہ راست نہیں بلکہ عورت جو کچھ نہیں جتاتی اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ رسوا پر اپنی محبت کا کوئی حق نہیں جتاتی، اس کے سامنے اپنے دکھ، اپنی پریشانی، اپنی دردشا کا رونا نہیں روتی۔ رسوا سے تقاضا نہیں کرتی کہ اس زندگی سے نجات کی کوئی سبیل کرے۔ کوئی شکایت، کوئی فریاد، کوئی طنز، کوئی طعنہ نہیں، جھوٹی قسمیں نہیں محبت کے دعوے نہیں، مر جانے کی دھمکیاں نہیں حالانکہ وہ یہ باتیں کرتی تو ان میں سچائی ہوتی، کوئی بناوٹ نہ ہوتی۔ افسانہ اس وقت صحیح معنوں میں فن کی بلندیوں کی چھو لیتا ہے جب یہ تمام باتیں رسوا کی زبانی ادا ہوتی ہیں۔ اس کی باتوں میں وہ جھوٹ ہے جو ایک مکار عاشق معشوق کے سامنے اپنا مقصد حاصل کرنے کے لیے بولتا ہے۔ عورت پھر اپنا سچ نہیں بول سکتی اور مرد کا جھوٹ مان لیتی ہے۔ رسوا مظلوم بن جاتا ہے اور عورت جو خود زخمی ہے اس کی چارہ گری کرتی ہے۔ عورت کے لیے اس سلسلے کو ختم کرنا جان کنی سے کم نہیں لیکن اسے رسوا

کی بدنامی کا بھی خیال ہے۔ رسؔوا بھلا اس خوبصورت شکار کو کیوں چھوڑ دے گا۔ جب اس کی دلیلیں بے اثر ثابت ہوتی ہیں تو وہ پینترا بدلتا ہے: ''پیچھا چھڑانا چاہتی ہو''......؟ ''جی بھر گیا''؟ ...... ''جب تک چاہا کھیلیں پھر اٹھا کے پھینک دیا''۔ تب گھٹے گھٹے سے رونے کی آواز، ایک سسکی۔ ایک لمبی ٹھنڈی سانس۔ ایک ''ہائے'' اس نے ایک اور پینترا بدلا: ''تمھارے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ گنگا میں ڈوب مروں گا! زہر کھالوں گا''......!

''زہر کھائیں تمھارے دشمن''...... ''تمھیں میرے سر کی قسم، ایسے کلام پھر کبھی مت لانا زبان پر....''

ان دونوں کی وہ ملاقات جو واحد متکلّم کے توسّط سے مشاعرے کی رات مشاعرہ گاہ سے کچھ فاصلے پر درختوں کے جھنڈ میں ہوتی ہے بظاہر تو ایسی سینکڑوں ملاقاتوں کی پیروڈی ہی معلوم ہوتی ہے لیکن اس پورے منظر میں IRONY کے آبدار خنجر نے عجیب کاٹ پیدا کر دی ہے۔ ایک طرف مرد ہے جو جھوٹ پر جھوٹ بولے جا رہا ہے اور دوسری طرف عورت ہے جو جھوٹ کو سچ سمجھتی ہے اور اپنا سچ بول نہیں پاتی۔ اس کے دل کی بات دل ہی میں رہ گئی اور وہ وہی بول رہی ہے جو جھوٹی مظلومیت اپنی تسکین کے لیے چارہ گر سے بلوانا چاہتی ہے۔ عورت کا پورا وجود تشنہ فریاد بن گیا ہے۔

رسؔوا گنگا میں نہیں ڈوبتا۔ عورت ہی کنواں بھرتی ہے لیکن اس سے قبل کہ اس کی لاش کا پتہ چلے پورے قصبے میں اس خبر کی مکھی بھنبھناتی پھر رہی ہے کہ پیش کار صاحب کی بیوی بھاگ گئی۔ رسوا واحد متکلّم سے کہتا ہے: ''میں کہتا تھا نا کہ ایسی عورتوں کا کوئی اعتبار نہیں...... کسی اور کو بھی لگا رکھا ہوگا......''

بہشتی جب شام کو پیش کار صاحب کے ہاں پانی بھرنے آیا تو یہ بھید کھلا کہ وہ اپنے کسی یار کے ساتھ نہیں بھاگی ہے بلکہ اس نے گھر کے کنویں میں چھلانگ لگائی ہے۔ چھوٹے قصباتی سماج میں بدنامی کا راستہ سیدھے کنویں کی طرف جاتا ہے۔ اس عورت کے المیے کو نہ منٹو کے افسانے پڑھنے والا واحد متکلّم سمجھ سکتا ہے، نہ مشاعرے پڑھنے والا غزل گو شاعر رسوا، نہ فیاض علی کی ناولیں پڑھنے والی امّی جان۔ افسانے کا آخری حصّہ ضمیر الدین احمد کی فنکاری کا اعجاز ہے جب وہ اس عورت کے المیے کو ایک ایسے لمحے میں نصب کر دیتے ہیں جس میں ازلی رات کی تاریکی، مذہب کا دلاسا اور ایک ایسی عمر رسیدہ عورت کی ہمدردی سمٹ آئی ہے جو تمام اخلاقیات سے بلند ہو کر ایک عورت کے المیے کو سمجھ سکتی ہے۔ یہ پورا منظر اتنا بولتا ہوا ہے کہ اس پر کوئی تبصرہ ممکن نہیں:

''میرا کسی سے باتیں کرنے کو جی چاہ رہا تھا —— میں نیچے آیا۔ نانی اماں دالان

میں تخت پر عشا کی نماز پڑھ رہی تھیں ۔ میں جا کر مسہری پر ان کے پاس بیٹھ گیا۔ انھوں نے سلام پھیرا معمول سے زیادہ لمبی دعا مانگی۔ دونوں ہاتھ منہ پر پھیرے ۔ جاءِ نماز تہہ کی اور گاؤ تکیے سے ٹیک لگا کر اور آنکھیں بند کر کے وہاں چلی گئیں جہاں اکثر جایا کرتی تھیں ۔ بہت دُور۔

جب خاصی دیر بعد واپس آئیں تو انھوں نے آنکھیں کھول کر اور کسی کو مخاطب کیے بغیر کہا......... ''نصیبوں جلی نے کن لوگوں پر نچھاور کردی جان سی عزیز شے۔''

انھوں نے تسبیح اٹھائی اور آنکھیں بند کر لیں ۔ تین چار منٹ بعد میں چپکے سے اٹھا اور اوپر چلا گیا۔''

ضمیر الدین احمد کی آخری عمر کی کہانی جس کا اب میں ذکر کرنا چاہتا ہوں ''پچھم سے چلی پروا'' ہے جو ۱۹۸۶ء میں لندن میں لکھی گئی اور ''نیا دور'' کراچی اور ''شب خون'' الہ آباد میں چھپی ۔ میں نے جب ''شب خون'' میں اسے پہلے بار پڑھا تو ایک عجیب افسردگی کا احساس ہوا۔ یہ افسردگی کرداروں کے سبب نہیں تھی بلکہ ان کرداروں کے ذریعے زندگی کی جو تصویر سامنے آئی تھی اس کے سبب تھی ۔ میاں بیوی بیٹے کی زندگی میں پژمردگی نہیں تھی لیکن زندگی کے معمولی پن، تواتر اور تھکن کے سبب رونق، رنگینی جوش اور ابال کا فقدان تھا۔ زندگی کی اس تصویر میں عام ملازمت پیشہ مڈل کلاس مسلم گھرانے کا ایسا ہو بہو عکس ملتا ہے کہ قاری یہ سوچ کر کہ ہاں زندگی میں یہی کچھ ہوتا ہے اور زندگی ایسی ہی ہوتی ہے، کہانی کا دھاگا پکڑے آگے نکل جاتا ہے، یہ دیکھنے کے لیے کہ دیکھیں آگے کیا ہوتا ہے۔ آگے دراصل کچھ بھی نہیں ہوتا ۔ ایک پرانی یاد، ایک پرانا زخم ایک پرانی چوٹ تازہ ہو جاتی ہے، عورت جب دفتر سے تنخواہ لے کر بازار سے خریداری کر رہی ہوتی ہے تو اسے کار میں قاضی مسرور احمد دکھائی دیتا ہے جو پاکستان سے آیا ہے۔ لمبا قد، گیہواں رنگت، سوٹ اور ٹائی، جوتے چمکتے ہوئے۔ وہ اسے دور سے دیکھتی ہے، شوفر سے پوچھ تاچھ کرتی ہے۔ پتہ چلتا ہے وہ ابھی غیر شادی شدہ ہے۔ یہ عورت کا پہلا عشق تھا اس کے ساتھ بیتے ہوئے دن اور راتیں عورت کی زندگی کے تابناک لمحے تھے جن پر اس کی شادی شدہ زندگی کی بے رنگی اور یک رنگی گرد بن کر چھا گئی تھی۔ قاضی مسرور کو دیکھنے کے بعد نہ صرف پرانے زخم ہرے ہو گئے بلکہ زندگی میں نشاط و ابتہاج کی ایک ایسی کیفیت پیدا ہو گئی کہ یہ عورت جب گھر کو لوٹی تو اس عورت سے مختلف تھی جو صبح گھر سے نکلی تھی۔ صبح اور شام کا یہ تضاد افسانے میں کلیدی اہمیت رکھتا ہے اس تضاد کو میں آگے چل کر واضح کروں گا۔ بطور افسانے کے مبصر کے وضاحت کی ذمہ داری مجھ پر اس لیے آتی ہے کہ اس افسانے کا پورا آرٹ لطیف ابہام کا آرٹ ہے۔ حقیقت نگاری اتنی واضح

ہے کہ لگتا ہے کہ افسانہ نگار سامنے کی چیزوں کو بیان کر رہا ہے، لیکن ان سامنے کی باتوں میں ایسی معنوی تہہ داریاں پنہاں ہیں جو تیز رو اور سطح بیں قاری کی نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔

افسانے کا عنوان ہے ''پچھم سے چلی پروا'' لڑکا جو اسکول کا ہوم ورک کر رہا ہے، پوچھتا ہے: ''یہ پروا کسے کہتے ہیں'' ماں کہتی ہے: ''پروا میں تاثیر ہوتی ہے کہ اداس سے اداس شخص بھی تھوڑی دیر کے لیے خوش ہو جاتا ہے'' شام کو کھانا کھاتے وقت لڑکا کہتا ہے کہ اسکول ٹیچر نے بتایا ہے کہ پروائی کی ایک اور تاثیر بھی ہوتی ہے .... ''وہ کہہ رہے تھے کہ جب پروائی چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد ہوتا ہے۔''

افسانہ نگار۔ نے کمال ہنر مندی سے ان دونوں کیفیتوں کو اس افسانے میں سمو دیا ہے۔ صبح کے وقت گھر میں تھکن، اضمحلال، بیزاری تھی۔ شام کے وقت ہر چیز صاف ستھری اور چاق و چوبند ہے۔ کھانا بھی اچھا پکا ہے۔ یہ قاضی مسرور احمد کو دیکھنے کا اثر ہے۔ ذہن میں پرانی یادوں کی پروائیاں چلنے لگی ہیں۔ تنخواہ بھی آ گئی ہے اور وہ اچھی خریدی بھی کرتی ہے۔ لیکن پرانی چوٹوں میں درد بھی ابھر آیا ہے۔ یہ درد اسی کا ہے اور وہ یہ درد لے کر سو جاتی ہے۔

اب اس افسانے میں تضادات دیکھیے۔ پہلا تضاد تو صبح و شام۔ دوسرا تضاد اداسی اور خوشی کا۔ ''اداس سے اداس شخص بھی خوش ہو جاتا ہے''۔ اور تیسرا تضاد باہر کی خوشی اور اندر کی چوٹوں کے درد کا۔ پھر تضادات ہیں قاضی مسرور احمد اور اپنے شوہر کے۔ ایک غربت اور آفس کی فائلوں میں دبا ہوا۔ دوسرا خوش پوش، خوبرو، لمبا تڑنگا کار میں سے نکلتا ہوا۔ پھر تضاد ہے اس زندگی میں جو اس کی ہے اور اس زندگی میں جو مسرور احمد کے ساتھ ہو سکتی تھی۔ خیر زندگی جیسی بھی ہے گزر بسر ہو جاتی ہے اور آدمی اس کا عادی بن جاتا ہے۔ یہ تو جب پروا چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد جاگ اٹھتا ہے ایسا درد جسے کوئی جان نہیں سکتا ہے بظاہر نارمل اور سیدھی سادی نظر آنے والی زندگی میں بھی درد کے مقامات کون سے ہیں وہ دوسروں کا تو کیا ذکر وہ بھی بھولے بیٹھا ہے جسے چوٹ لگتی ہے۔ قاری ایک وسیع ہمدردی محسوس کرتا ہے، عورت کے لیے شوہر کے لیے، اور ایک گہری افسردگی میں ڈوب جاتا ہے جب وہ دیکھتا ہے نشاطِ زیست کے پیچھے کیسی کسک اور ٹیس رہی ہے۔

روزمرّہ زندگی کے عام واقعات سے افسانہ نگار نے کم آمدنی والے گھر کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ معاشی بدحالی کو نمایاں کرنے والے بیانیے سے بہت مختلف ہے۔ یعنی دھیان نہ دلایا جائے تو پتہ بھی چلتا کہ ان اشاروں سے زندگی کی زبونی کی تصویر شکل پذیر ہو رہی ہے چند اشارے دیکھیے:۔

لڑکا انڈے کا خاگینہ کھا کر سکول چلا گیا۔ تھوڑی دیر بعد بیوی ایک پلیٹ میں دو پراٹھے

اور رات کا بچا ہوا سالن لے آئی ۔اس نے پلیٹ میاں کے سامنے رکھ دی میاں نے پلیٹ کو گھورا ''خاگینہ نہیں ہے'' ''ایک ہی انڈا تھا'' بیوی نے باورچی خانے کی طرف واپس جاتے ہوئے کہا ''شام کو لے آؤں گی ۔آج تک تنخواہ کا دن ہے ۔''

باورچی خانے میں پیڑھی پر بیٹھ کر اس نے بھگونے میں سے ایک باسی روٹی نکالی اور دیگچی میں بچے ہوئے سالن میں ڈبو ڈبو کر آہستہ آہستہ کھانے لگی ۔مگر تین چار نوالے کھانے کے بعد اس نے باقی روٹی واپس بھگونے میں رکھ دی ۔

میاں نے چائے کا ایک گھونٹ لیا اور کلمے کی انگلی سے میز پوش پر پڑا ہوا دال کا پیلا دھبہ مٹانے لگا ۔بیوی نے بھی ایک گھونٹ لیا ۔''دھو دوں گی'' ۔تھوڑی دیر دونوں گھونٹ گھونٹ چائے پیتے رہے ۔پھر میاں نے کہا ۔

''دو دن سے یہی قمیص پہن رہا ہوں''

''دھوبی بدلنا پڑے گا ۔کبھی وقت پر نہیں آتا''

''دو ایک قمیص تو گھر پر بھی دھل سکتی ہیں''

''کیوں نہیں ! پیالی کا پیندا طشتری سے ٹکرایا ۔بلکہ ساری دھلائی گھر پر ہو سکتی ہے''

''ارے تم تو ناراض ہو گئیں'' ۔بیوی چپ رہی ۔

میاں اٹھا اور اس کی کرسی کے پیچھے کھڑا ہو گیا ۔اس نے اپنی ہتھیلیاں بیوی کے زرد رخساروں پر رکھ دیں اور جھک کر ہونٹوں سے اس کے میلے بالوں کو چھوا ۔پھر اس نے اپنے دائیں ہاتھ کی انگلی بیوی کے بھینچے ہوئے ہونٹوں پر پھیری ۔اس کے دونوں ہاتھ کندھوں سے کھسک کر نیچے کی طرف سرکے تو بیوی تیزی سے اٹھ کھڑی ہوئی ۔''ابھی بہت سے کام باقی ہیں ۔'' میاں کے چہرے پر کھسیانی مسکراہٹ پھیل گئی ۔

''کیا ہوا''

''کچھ بھی نہیں'' ۔بیوی نے اپنے نیل پالش سے عاری ناخنوں پر نظریں جما کر کہا ۔

''ادھر دیکھو''

مگر بیوی نے اس کی طرف دیکھے بغیر کہا ''یہ بھی کوئی وقت ہے''

''اور کل رات''

''سر میں درد ہو رہا تھا''

میاں طنزیہ ہنسی ہنسا ۔''بہانے کرنا تو کوئی تم سے سیکھے''

لیکن شام کا نقشہ کچھ اور ہوتا ہے ۔گھر صاف ستھرا ، بیوی نہا دھو کر صاف کپڑوں میں

ملبوس۔ کھانے میں بھی گرم گرم پلاؤ، رائتہ اور مٹھائی۔ سب ڈٹ کر کھاتے ہیں۔ بیوی کمرے میں جا کر رسالہ پڑھنے لگتی ہے اور میاں فائلوں میں جٹ جاتا ہے۔ فرش پر سے ایک فائل اٹھانے کے لیے جھکتا ہے تو میاں کنکھیوں سے دیکھتا ہے کہ بیوی کی نظریں رسالے پر نہیں، آنگن میں چھائے اندھیرے پر جمی ہیں۔ لیکن جب اس نے سگریٹ سلگانے کے لیے سر اٹھایا تو بیوی کو پھر رسالہ پڑھتے پایا۔ بیوی نے رسالے پر سے نظریں ہٹا کر اسے دیکھا، مسکرائی اور پھر رسالہ پڑھنے لگی تھوڑی بعد وہ اٹھ کھڑی ہوئی۔ ''میں تو اب لیٹتی ہوں۔'' شوہر کہتا ہے'' تم جاؤ، مجھے ابھی تھوڑا ٹائم لگے گا۔''

یہ بھی ازدواجی زندگی کے عام واقعات ہیں۔ ہمیشہ لہو دو بدنوں میں ایک آہنگ سے نہیں بہتا، وجہ یہ ہے کہ دونوں الگ الگ وجود ہیں اور ثنویت مشکل ہی سے وحدت میں بدلتی ہے کام کا بوجھ، الجھنیں اور تھکن خواہشوں کو ایک ابر آلود دن کی مانند بھیگی بوجھل اور مضمحل کر دیتی ہیں۔ لیکن عورت کے جسم کا موسم بدل چکا ہے۔ بادل چھٹ چکے ہیں اور سورج کی تمازت سے زمین کسمسانے لگی ہے۔ آرزوؤں کی تتلیاں رنگ بکھیرتی ہیں اور ماضی کی یادیں سہانے خوابوں میں بدل گئی ہیں۔

شوہر جب اپنا کام ختم کر کے کمرے میں آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ پلنگ کے پاس دائیں جانب ایک آرام کرسی پر وہ پاجامہ، کرتا، اور دوپٹہ بے ترتیبی سے پڑا ہوا ہے جن میں ڈھائی تین گھنٹے پہلے بیوی کو دیکھ کر وہ بڑی مشکل سے اپنے آپ کو قابو میں رکھ سکا تھا۔

ضمیر الدین احمد کا تخیل اب نفسیاتی گہرائیوں سے پھڑ پھڑا کر اڑتا ہے تو شاعری کی بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔

آگے بڑھ کر اس نے وہ دولائی اُٹھائی جو پیروں سے کندھوں تک بیوی کے بدن کو ڈھانکے ہوئے تھی اور وہ دیکھتے کا دیکھتا رہ گیا۔ شرم وحیا کی پابندیوں سے بیگانہ ایک سویا جسم کسی کے انتظار میں جاگ رہا تھا، اسے محسوس ہوا کہ وہ اس جسم کو پہلی بار دیکھ رہا ہے۔

میاں کو دیکھتے دیکھتے ایک ہلکی سی مسکراہٹ بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیل گئی۔ وہ اس کے چہرے پر جھکا، مگر اسے گمان گزرا کہ بیوی کی پلکیں بھیگی ہوئی ہیں۔ پھر اس کے سر کے پاس تکیے پر ایک گیلا دھبہ نظر آیا اور اس کا گمان یقین میں بدل گیا۔ وہ سیدھا ہو کر بیٹھ گیا اور کچھ دیر تک بیوی کے چہرے اور اس کی جانب نگراں سینے کو دیکھتا رہا پھر اس نے بہت آہستہ سے انگشتِ شہادت بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیری۔ بیوی کے سانس کی رفتار بدلی اس کے سینے کا زیر و بم بدلا اور مسکراہٹ اس کے ہونٹوں سے غائب ہو گئی۔ تھوڑی دیر خالی خالی نظروں سے بستر پر دراز لو

دیتے ہوئے بدن کو دیکھتا رہا اور پھر بیوی کے اترے ہوئے کپڑے تہہ کرنے لگا۔ دوپٹہ، کرتا پاجامہ اور باڈی اس نے تہہ کر کے آرام کرسی پر رکھے اور جا کر دوسرے پلنگ پر بیٹھ گیا۔

تھوڑی دیر بعد بیوی نے کروٹ بدلی۔ اب اس کا چہرہ میاں کی طرف تھا۔ کسی رسیلے خواب کی خبر دیتی مسکراہٹ اس کے ہونٹوں اور اس کی آنکھوں کے گوشوں سے کرن کرن پھوٹ کر اس کے گالوں کی لالی کو ہوا دے رہی تھی اور اس نے دوسرا تکیہ بھینچ کر سینے سے لگا رکھا تھا۔

میاں نے ہاتھ بڑھا کر دولائی سے بیوی کی عریانی کو ڈھانپا ٹیبل لیمپ بجھا دیا اور لیٹ گیا۔

ضمیر الدین احمد کا آرٹ یہاں جیمس جوائس کے افسانے DEAD کی بلندیوں کو چھو رہا ہے۔ خارجی تفصیلات اور حرکات و سکنات کے بیان کے ذریعے وہ انسانی وجود اور اس کی نفسیات کے ایسے گوشے سامنے لاتے ہیں جن کا ادراک صرف احساس کی سطح پر ممکن ہے۔ ہر وجود کی اپنی اندرونی کائنات، اس کا آہنگ، اس کے بدلتے موسم کی یادیں، خواب اور تمنائیں اور سیرابی میں تشنگی، ثمر آوری میں لاحاصلی کا احساس ——— گویا افسانے کے مبہم اشاروں کو شعور کی سطح پر لے آئیں تو فکر کے بے شمار دروازے کھلتے ہیں، لیکن زندگی کا معمہ حل نہیں ہوتا۔ احساس کی سطح پر معمہ معمہ نہیں رہتا ہر چیز سمجھ میں آجاتی ہے اور اس طرح ابہام ہی وضاحت اور تفسیر کا کام کرتا ہے۔ اشاروں اور کنایوں کے ذریعے احساس کے وسیع اور دھندلے منظر نامے کو ایک شفاف تصویر کی صورت سامنے لا کھڑا کرنا تخلیقی تخیل کا اعجاز ہے۔

''سوکھے ساون''، ''تشنۂ فریاد'' اور ''پچھم سے چلی پروا'' لندن میں لکھے گئے انھی افسانوں سے ان کی نئی شناخت قائم ہوئی۔ ضمیر الدین احمد کے افسانوں کی کل تعداد تیس کے اوپر جاتی ہے۔ ''سوکھے ساون'' ان کا پہلا مجموعہ ہے جس میں بارہ افسانے شامل ہیں محولہ بالا تین شاہکار افسانوں کے ساتھ جگہ بنا سکیں، ایسے ضمیر الدین احمد کے پاس دو چار اور افسانے نکل آئیں گے۔ ان میں سے ایک ہے ''صراط مستقیم'' جو ۱۹۵۶ء میں دلّی میں لکھا گیا۔ اس افسانہ کی فنکارانہ دروبست، زبان کی شائستگی اور بیان کی حسن کاری مذکورہ تینوں افسانوں سے لوہا لیتی ہے، حالانکہ ان کے درمیان ۲۵ سال کا فاصلہ ہے۔ اس سے جو بات سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد کے فنی ارتقا میں شتر گربگی نہیں بلکہ ہمواری ہے۔ ان کے یہاں نومشقی سے مشاقی اور خام کاری سے پختگی کی طرف سفر نہیں بلکہ انھوں نے اپنے ابتدائی افسانوں ہی سے اعلیٰ فنکاری کا ایسا بلند معیار قائم کر لیا تھا جو اُن کی آخری عمر تک برقرار رہا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے یہاں کمزور کہانیاں نہیں ملتی۔ یقیناً ملتی ہیں۔ لیکن ضمیر الدین احمد ان خوش قسمت لکھنے والوں میں سے تھے جن کی خوش

تحریری یا جادو بیانی ان کے ہر افسانے میں موجود رہتی ہے۔ چنانچہ ان کی تمام کہانیاں، حتیٰ کہ ''رانگ نمبر'' جیسی معمولی کہانی بھی اتنی نفاست اور خوش سلیقگی سے لکھی ملتی ہے کہ بڑی دیر بعد احساس ہوتا ہے کہ کہانی کی ساخت اور بافت تو خوبصورت ہے لیکن اس میں ریڑھ کی ہڈی نہیں۔

''صراطِ مستقیم'' لگ بھگ چالیس صفحات کا دلچسپ افسانہ ہے جو واقعات سے بھرا ہوا ہے۔ عام طور پر مختصر افسانوں کی خرابی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار کردار اور واقعات میں تناسب سے کام نہیں لیتا۔ جس طرح آغاز، درمیان اور انجام سے لیس ایک اچھی کہانی کا سوچنا تخلیقی تخیل کی نشانی ہے اسی طرح افسانے کے دوران دلچسپ، معنی خیز اور ڈرامائی واقعات بھی ایک قابلِ قدر تخلیقی صلاحیت کی گواہی دیتے ہیں۔ ورنہ ہوتا یہ ہے کہ افسانہ ایک کردار کا خاکہ بن جاتا ہے۔ کردار اگر بوڑھا ہے تو کھانستا ہے، کھنکارتا اور شکایتیں کرتا رہتا ہے، اگر نوجوان لڑکی ہے تو افسانہ نفسیاتی گھٹن کی وجہ سے دھوانسا ہو جاتا ہے۔ جس طرح ایلیس کہتی ہے کہ میں وہ ناول نہیں پڑھتی جس میں مکالمے نہیں ہوتے اسی طرح ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہم وہ افسانے نہیں پڑھ سکتے جس میں واقعات نہیں ہوتے۔۔ ادب لطیف لکھنے والوں کے افسانوں ہی کی مانند جدید افسانے کو جو چیز نا قابلِ برداشت بناتی ہے وہ واقعات کا فقدان ہے۔ واقعہ نگاری تو فنکار کے تخیل اور قوّتِ بیان کی کسوٹی ہے۔ پریم چند سے لے کر غلام عباس، انتظار حسین اور ضمیر الدین احمد کے افسانوں کو لیجیے سب واقعات سے لبریز ملیں گے۔ واقعہ تو افسانے میں وہی کام کرتا ہے جو شاعری میں شاعر امیج سے لیتا ہے۔ وہ احساس جو فکر کی گرفت میں نہیں آتا یا جن کا ادراک فکر اور شعور کی سطح پر ممکن نہیں، ایک استعاراتی یا اسطوری یا لفظی شبیہہ میں ڈھل کر اپنی نوعیت اور معنویت آشکار کر جاتا ہے۔ یہی وہ مقامات ہیں جب ہم محسوس کرتے ہیں کہ شعر و افسانے کے ذریعے جو ناممکن الاظہار تھا اس نے اظہار پایا ہے۔

''صراطِ مستقیم'' نہ تو المیہ ہے نہ نغمہ۔ وہ المیہ بن سکتا تھا اگر اس کا راوی واحد متکلّم نہ ہوتا۔ وہ طنزیہ بھی بن سکتا تھا اگر اس کا راوی واحد متکلم کے بجائے اس لڑکے کی ماں، باپ یا محلّہ کی کوئی عورت ہوتی۔ دراصل خالہ جانی کا چھچھلا اور ناعاقبت اندیش کردار طنزیہ افسانے کا اچھا ہدف ہے۔ لیکن اسی قسم کا افسانہ خالہ جانی کے کردار کو نذیر احمد کی طرح ناعاقبت اندیشی کی مثال بنا کر پیش کرتا۔ آپ جتنا چاہے اس میں آرٹ بھرتے وہ سبق آموز تمثیل کی سطح سے بلند نہ ہو پاتا۔ ضمیر الدین احمد نے اس افسانے کو خالہ جانی کی ناعاقبت اندیشی کے طربیہ میں بدل دیا ہے، اس لیے افسانے میں خالہ جانی پر عورتوں کے طعنے تو بہت ہیں لیکن راوی کی طرف سے طنز کا شائبہ تک نہیں۔ راوی تو بطور ایک لڑکے کے خالہ جانی کا دلدادہ اور ان کے طریقۂ حیات کا شیدائی ہے۔ عمدہ زندگی

گزارنے کا جو تجربہ خالہ جانی کے خاندان کی تباہی کا سبب بنتا ہے وہی چیز اس کو بھاتی ہے۔ اس لیے وہ ان کے طریقۂ حیات کا نکتہ چیں نہیں، کم سنی کے باعث ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ وہ اس طریقۂ حیات کو پسند کرتا ہے۔ خالہ کے گھر کی فضا اسے صاف ستھری اور سہانی لگتی ہے۔ وہ دوسروں کی زبانی اس گھر پر برسائی گئی لعن طعن کو سنتا ہے۔ وہ اس گھر پر منڈلاتے تاریک سایوں کو بھی دیکھتا ہے۔ لیکن وہ کچھ سمجھ نہیں پاتا۔ راوی کا ہمدردانہ اور خوش طبع نقطۂ نظر اس گھر کی طرف دوسروں کے تمسخرانہ بلکہ حقارت آمیز نقطۂ نظر سے ٹکرا کر مزاح اور ہمدردی کی ایسی لہر پیدا کرتا ہے جو اس افسانے کو جھکولے دیتی رہتی ہیں۔ یہ افسانہ اگر طنزیہ نہیں تو مزاحیہ بھی نہیں۔ خالہ جانی کا کردار مضحکہ خیز نہیں ہے۔ اس افسانے کے کچھ المناک اور تاریک پہلو بھی ہیں۔ لیکن ان سب کو خوش طبع، مزاحیہ نقطۂ نظر، جذباتی وابستگی اور ہمدردی اپنے اندر جذب کر لیتی ہیں۔ اور یہ پورا کرشمہ ہے راوی کا جس کے ختنے سے افسانے کا آغاز ہوتا ہے:

''یہ ان دنوں کی بات ہے جب میرے ختنے ہوئے تھے۔ میری عمر اس وقت چار برس کی ہوگی۔ میری یادداشت میں یہ سنّت والا واقعہ اس عمر کا واحد نمائندہ ہے۔ مجھے اس کی تمام تفصیلیں ابھی تک بخوبی یاد ہیں۔ کیسے مجھے چوکی پر بٹھایا گیا، کیسے سونے کی چڑیا اڑائی گئی، کیسے چوکی سے اٹھا کر مجھے بستر پر ڈالا گیا'' اور کیسے چاندی کے کھنکتے سکّے اسے دیے گئے۔ ان سکّوں میں سے دو غائب ہو جاتے ہیں، طرح طرح کی قیاس آرائیاں ہوتی ہیں۔ امی کہتی ہیں روپیے خالہ جانی کی جیب میں یا ان کے تنگ پاجامے کے نیفے میں چلے گئے اور ان روپیوں میں سے خالہ جانی اپنی بیٹیوں کے لیے ہیز ویلین سنو اور پاؤڈر خریدیں گی۔ خالہ جانی امی جان کی سگی بہن نہیں تھیں۔ دُور کے رشتہ کی بہن تھیں جن کی پرورش نانا جان نے کی تھی۔ امی جان امریکی مشنری عورت سے انگریزی پڑھتی تھیں تو خالہ جانی اس گوری چمڑی کی عورت کا مطالعہ کیا کرتی تھیں اور اس کے جانے کے بعد اس کی پوشاک، اس کے اندازِ گفتگو اور اس کے طرزِ رفتار کی چھپ چھپ کر نقل کرتی۔ انھیں پڑوسیوں کے لڑکوں کے ساتھ لڑکوں کے کھیل کھیلنے کا بھی شوق تھا۔ پتنگ لڑاتی تھیں۔ گولیاں کھیلتی تھیں۔ پیڑوں پر چڑھتی تھیں۔ تھک ہار کر انھیں چولھے میں جھونک دیا گیا تو باورچی خانے میں بیٹھ کر یا تو قبولِ عام عشقیہ غزلیں گنگنایا کرتیں یا باورچی کو ڈانٹتیں اور اس سے ٹھٹھول کرتیں۔ ابھی وہ پندرہ برس کی تھیں کہ نانا نے ان کا بیاہ اپنے رشتے کے ایک بھائی کے لڑکے سے کر دیا جو چوبیس برس کا تھا۔ حافظِ قرآن تھا اور جس کے چہرے پر داڑھی تھی۔ وہ ''ریلوٹی'' میں ملازم تھے اور بعد میں ملازمت چھوڑ کر ''ریلوٹی'' کی مسجد میں امام بن گئے۔ امام صاحب کی گھر میں کوئی اہمیت نہیں تھی۔ خالہ جانی اور ان کی تین لڑکیوں کی زندگی میں ان کا کوئی دخل نہیں

تھا۔ان کی وفات پر راوی جب خالہ جانی کو پرسہ دینے جاتا ہے تو پرسہ کے جو دو چار جملے سوچ رکھے تھے انھیں بھی ادا کرنے کا موقعہ نہیں آتا کیونکہ دو گھنٹے کی گفتگو کے درمیان ایک بار بھی مرحوم کا ذکر خالہ جانی کی زبان پر نہیں آیا۔افسانہ نگار نے کیا نکیلا جملہ لکھا ہے۔''جب وہ حیات تھے تب بھی ان کی موجودگی کا احساس اس گھر میں بڑی مشکل سے ہوتا تھا اور اب جب وہ اللہ کو پیارے ہوئے تو ان کی غیر موجودگی کا احساس کرنا اور بھی مشکل تھا''۔

خالہ جانی کا ایک لڑکا تھا جس کی تعلیم ڈھنگ سے نہیں ہوئی لیکن اسے دور کسی شہر میں نوکری مل گئی اور اس نے وہاں شادی بھی کر لی۔اب خالہ جانی اپنی تین لڑکیوں کے ساتھ رہتی ہیں۔تینوں لڑکیوں کا زیادہ وقت بھی بناؤ سنگھار میں صرف ہوتا ہے۔نہ ان کی تعلیم ڈھنگ سے ہوئی نہ تربیت۔خالہ جانی جیسی عورت کے ارمان اب تینوں لڑکیوں کے لیے خوبصورت بر تلاش کرنے ہی میں نکل سکتے ہیں۔ظاہر ہے حسن کی تلاش میں بھی بھنورے ہی آئیں گے۔بڑی لڑکی کے لیے، جو خوبصورت ہے، طاہر میاں آئے ہیں جو سطحی اور ناقابلِ اعتبار آدمی ہیں۔سارا گھر ان کی خدمت میں لگ جاتا ہے۔لڑکی بھی ان کے کمرے میں گھسی رہتی ہے۔بالآخر طاہر میاں کھا پی کر نطفہ چھوڑ کر غائب ہو جاتے ہیں۔خالہ جانی کہیں جا کر بیٹی کا اسقاط کرلاتی ہیں۔پھر مدّت کے بعد طاہر میاں آتے ہیں اور لڑکی سے شادی کرتے ہیں لیکن اپیا ان کے یہاں خوش نہیں رہتی۔اس کی صحت گر جاتی ہے اور حسن گہنا جاتا ہے یہ گلفام شہزادہ بہت ہی نکما ثابت ہوتا ہے۔

دوسری لڑکی کنیز کی شادی، جو صورت شکل کی بہت اچھی نہیں تھی، ایک ایسے دیہاتی سے ہوتی ہے جس کے آگے کے دو دانت غائب تھے اور بال سفید۔تیسری لڑکی زمرد بہت حسین ہے۔واحد متکلم کا بڑا بھائی قیصر اس پر عاشق ہو جاتا ہے لیکن ملازمت کے سلسلے میں ناگپور اپنے چچا کے پاس جاتا ہے اور ان کی لڑکی کے ساتھ اس کی نسبت طے ہو جاتی ہے۔

ملک تقسیم ہوتا ہے۔خالہ جانی زمرّد کو لے کر پاکستان چلی جاتی ہیں۔افسانے کا راوی بھی پاکستان منتقل ہو چکا ہے۔ایران سے وہ اپنے لیے ایک دلہن بھی لے آیا ہے۔پاکستان میں خالہ جانی کی اپنے لڑکے کے ساتھ تو تو میں میں ہوتی ہے۔کیونکہ وہ زمرّد کے لیے جو بھی لڑکا پسند کرتا ہے خالہ جان کی حسن پرست نظروں کو اس کی شکل پسند نہیں آتی۔خالہ جان زمرّد کے ساتھ واحد متکلم کے گھر اٹھ آتی ہیں۔اب وہ نحیف اور بوڑھی ہو چکی ہیں۔ایک رات زمرّد گھر کے ملازم کے ساتھ بھاگ جاتی ہے بیمار بڑھیا کو صدمہ نہ پہنچے اس لیے کہہ دیا جاتا ہے کہ پڑوس کی لڑکی گھر کے ملازم نادر کے ساتھ بھاگ گئی ہے۔بڑھیا کہتی ہے۔''تھا تو نوکر مگر تھا بڑا بانکا جوان۔'' بڑھیا مرتے مرتے بھی حسن کے معاملہ میں صراطِ مستقیم پر قائم ہے۔اگر اسے سچ بات بتادی جاتی کہ زمرد

نوکر کے ساتھ بھاگ گئی ہے تو شاید وہ اطمینان کی موت مرتی۔

لڑکیوں کے لیے خوبصورت بر کی تلاش خالہ جانی کے لیے نفسیاتی گرہ بن گئی ہے۔ ایک معنی میں اپنی زندگی کی محرومیوں کی تلافی وہ اپنی لڑکیوں کی شادی کے ذریعے کرنا چاہتی ہیں۔ خالہ جانی میں نمائش کا عنصر ہے وہ بھی اس سبب سے ہے کہ ان کے پاس تین قدرے قبول صورت لڑکیوں کے اور کوئی سرمایہ نہیں تین خوبصورت داماد مل جائیں تو زندگی کی لاحاصلی کا احساس دُور ہوسکتا ہے وہ بر میں صرف حسن کیوں تلاش کرتی ہیں۔ دوسری خوبیاں کیوں نہیں دیکھتیں اس کا فطری جواب یہ ہے کہ خالہ جان طبعاً حسن پرست ہیں۔ پھر ان کا تعلق نچلے متوسط طبقے سے ہے۔ یہ تو ممکن نہیں کہ کوئی شہزادہ اگر لڑکیوں کا ہاتھ تھام لے، شہزادہ نہ سہی تو کوئی گلفام ہی سہی، اندکہ جمال بہ از بسیاری مال۔ جو طبقہ معاشی بدحالی کا شکار رہتا ہے، جیسا کہ مسلمانوں کا متوسط طبقہ رہا ہے تو تعلیمی اور معاشی اعتبار سے تو لڑکوں میں انیس بیس کا فرق رہے گا، البتہ شکل وصورت اچھی ہو تو اس پر رشک آمیز نظریں اٹھ سکتی ہیں۔

نفسیاتی نقطۂ نظر کے علاوہ خالہ جانی کی حسن پرستی کو فلسفیانہ نظر سے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ..... ستیم شیوم سندرم کا فلسفیانہ تصوّر رچا ہے خالہ جانی جیسی معمولی بلکہ نادان عورت کی تفہیم کے لیے کچھ زیادہ ہی پُر تکلّف معلوم ہوتا ہے لیکن چونکہ اس تصوّر کا تعلّق بھی قرینۂ حیات سے ہے اس لیے اس سے کام لینے میں کچھ حرج نہیں ہے بشرطیکہ خالہ جانی کے قرینۂ حیات پر اس کا اطلاق مطلقیت سے نہ کیا جائے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ خالہ جانی میں سندرتا یا حسن پرستی کا عنصر زیادہ ہے۔ وہ اپنے معمولی سے گھر کو سجا سجایا اور صاف ستھرا رکھتی ہیں اور اپنی بیٹیوں کو بھی۔ لیکن بیٹیوں کے بناؤ سنگھار میں سستا پن اور گھر کی سجاوٹ میں عامیانہ پن زیادہ ہے۔ دیوار پر مس کجن کی تصویر بھی لگی ملے گی۔ مذاق میں شائستگی کی کمی کی وجہ کم علمی، کم آمدنی اور گردوپیش میں زیادہ مہذّب گھرانوں کی کمی ہے۔ بہر حال زندگی میں محض سندرتا سے بھی کام نہیں چلتا۔ ساتھ ہی ستیہ اور شیو بھی ہونا چاہیے۔ خالہ جانی میں ستیہ کا عنصر بالکل نہیں۔ وہ حقیقت کو دیکھ نہیں پاتیں۔ وہ طاہر کے ظاہری ٹھاٹھ باٹ اور شکل وصورت پر فدا ہو جاتی ہیں لیکن ان میں اتنی بھی سمجھ بوجھ نہیں کہ جو لڑکیوں کی ماں میں قدرتاً پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اچھے برے میں تمیز کر سکیں۔ آدمی کو پہچان سکیں۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ وہ لڑکے لڑکیوں کے میل جول میں کوئی لکشمن ریکھا نہیں بناتیں۔ بیٹیوں کا گھر ہے تو کچھ نہ کچھ اخلاقی حد بندیوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ شیو کے معنی بہت وسیع ہیں لیکن اس کے دائرے کو محدود کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ سنجیدہ مشاغل، کھری لگن اور تعلیم وتربیت کے ذریعے فکر واحساس کی تطہیر اور پہلو دار شخصیت کی تعمیر کی اس گھر میں بڑی کمی نظر

آتی ہے۔ مختصر یہ کہ ستیہ اور شیو کے بغیر محض سندرتا سے قرینہٗ حیات قائم نہیں ہوتا بلکہ اس کا امکان بڑھ جاتا ہے جیسا کہ خالہ جانی کے گھرانے میں ہوا ہے کہ اوپری رنگ دروغن بہت دیر تک پھوہڑ پن، کھوکھلے پن اور عامیانہ پن کی نقاب پوشی نہیں کرسکتا۔

آپ نے دیکھا فلسفہ کیسے اخلاقی احتساب کی حدود میں داخل ہوگیا۔ خالہ جانی کا اخلاقی احتساب اور ان پر نکتہ چینی تو دوسرے کرداروں کے ذریعے افسانے میں موجود ہے ہی۔ ستیم شیوم کی آڑ میں مجھے اس احتساب سے بچنا چاہیے تھا کیونکہ افسانہ نگار جس غیر معمولی فنکارانہ احتیاط سے اگر کسی عیب سے بچ پایا ہے تو یہی اخلاقی احتساب ہے ورنہ کہانی اصغری اکبری کے خطوط پر سبق آموز بنتی۔ ہمیں بتاتی کہ بیٹیوں کی ماں کو کیا کرنا چاہیے تھا۔ افسانے کا پورا آرٹ خالہ جانی سے ہمدردی نہیں بلکہ اس مزاح میں چھپا ہوا ہے جو لوگوں کی زندگی کی رائیگانی کو ہمارے لیے قابلِ برداشت بناتا ہے۔ ضمیر الدین احمد اس افسانے میں مزاح کے اس مقام کو چھو لیتے ہیں جو چیخوف اور ڈکنس کا ہے اور جس میں زندگی کے المیہ احساس کی ایک لہر بھی چھپی ہوئی ہے۔ بڑا مزاح محض ہنسنے ہنسانے کی چیز نہیں ہوتا بلکہ ذریعہ ہوتا ہے زندگی کے ان تجربات کو زیادہ کشادہ دلی سے سمجھنے کا جو یا تو اخلاقی احتساب کا شکار ہو جاتے ہیں یا محض لطیفہ بن جاتے ہیں۔

اب خالہ جانی کی نادانیوں اور ناعاقبت اندیشیوں کا معاملہ لیجیے۔ کتنے دانشمندوں کی شادیاں کامیاب ہوتی ہیں۔ خوب چھان بین کے بعد رشتے قائم کیے جاتے ہیں اور گرہیں پڑ جاتی ہیں۔ راوی کا بڑا بھائی قیصر تو پڑھا لکھا سمجھ دار ماں باپ کا لڑکا تھا۔ وہ زمرّد کو چاہتا بھی تھا اور پورا گھر زمرّد کے ساتھ اس کی شادی کے لیے خوش تھا لیکن وہ ناگپور اپنے چچا کے ہاں جاتا ہے اور ان کی لڑکی سے اس کی بات طے ہو جاتی ہے اس معاملہ میں خالہ جانی کا کیا قصور ہے۔ ان کے ساتھ تو سراسر دھوکا کیا گیا ہے اور دھوکہ کرنے والے لوگ زندگی میں معتبر اور باعزّت رہتے ہیں تو خالہ جانی پر اخلاقی احتساب کیوں؟ زمانے نے بھی تو خالہ جانی کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا۔

اور خالہ جانی اور ان کی بیٹیاں صید زبوں ہیں اس سماجی نظام کی جو صدیوں سے کمزوروں کو غلام رکھتا آیا ہے۔ بچپن میں خالہ جانی کا لڑکوں کے کھیل کھیلنا، درختوں پر چڑھنا، امریکی مشنری عورت کی اداؤں کی نقل کرنا، باورچی خانے میں مقبول عام غزلیں گانا دراصل ایک ایسی اندرونی قوتِ حیات کی نشاندہی کرتا ہے جو بندھنوں کو توڑ کر کھلی آزاد ہوا میں پرواز کرنا چاہتی ہے۔ ان کی شادی ایک مُلّا سے کردی جاتی ہے جو بچے تو پیدا کرتا ہے لیکن عورت کی روح کو آزاد نہیں کرسکتا۔ یہ روح اس بے کیف، بدحال اور گھٹن آلود زندگی میں آزادی اور نشاط کے لیے پھڑپھڑاتی ہے۔ اس آزادی اور خرمی کا اظہار بناؤ سنگھار، سجاوٹ اور پرلطف باتوں میں ہوتا ہے۔ خالہ جانی کے ساتھ

باتیں کرنے کا لطف تو راوی کے باپ بھی خوب اٹھاتے ہیں کیوں کہ خالہ جانی کی باتوں میں چاہے گہرائی نہ سہی، ایک آزاد ذہن کی حرکت اور روح کی حرارت تو ہے۔ دراصل ہم نے عورت اور مرد کے رول کی ایسی بکتر بند تقسیم کر رکھی ہے کہ جہاں لڑکی نے لڑکوں کے کھیل کھیلے، ان جیسے کپڑے پہنے تو ہم نے فوراً اس پر TOM BOY کی پھبتی کس دی، حالانکہ ان تمام کاموں کے پیچھے آزادی کا وہ جذبہ ہوتا ہے جو لڑکی لڑکے میں دیکھتی ہے۔ مردانہ کپڑے پہننے میں بھی جسمانی حرکات کی وہ آزادی مقصود ہوتی ہے جو زنانہ کپڑوں میں لڑکی کو نصیب نہیں ہوتی۔ عورت کے مقابلے میں مرد کتنا آزاد اور خود مختار ہوتا ہے۔ جہاں جی چاہا آیا گیا تعلیم حاصل کی، ہنر سیکھا، اپنے پیروں پر کھڑا ہوا، شادی رچائی، گھر بسایا۔ اس کے مقابلے میں عورت مرد کی کتنی دست نگر رہتی ہے۔ اسے کچھ نہیں کرنا ہوتا ایک ہی کام کرنا ہوتا ہے —— مناسب مرد کی تلاش۔ جہاں عورت نے بطور ایک انسان کے اپنی غلامی کے خول اور رول سے نکل کر آزاد فضا میں سانس لینے کی کوشش کی کہ سماج فوراً اس سے ہمدردی کھو بیٹھتا ہے کبڑے ماحول میں زندہ رہنے کی اس کی ہر کوشش کبڑی ہو جاتی ہے خالہ جانی کو اگر ڈھنگ کی تعلیم ملی ہوتی، اچھا شوہر ملا ہوتا تو ممکن ہے ان کی فطری صلاحتیں زیادہ کام کرنے لگتیں۔ لڑکیاں لڑکوں کے انتظار میں بیٹھی نہ رہتیں جیسا کہ آج بھی کم تعلیم یافتہ مسلمانوں کی متوسط طبقے کی لڑکیوں کا عام وطیرہ ہے۔ وہ کچھ کام کرتیں، لکھتی پڑھتیں، سنجیدہ مشاغل اپناتیں۔ زندگی میں ہمیں یہ سب کہاں سوچنے کا موقع ملتا ہے۔ وقت تیزی سے گزر جاتا ہے، واقعات رونما ہوتے ہیں اور المیے اور طربیے جنم لیتے ہیں اور ہم انھیں فراموش بھی کر جاتے ہیں۔ زندگی میں ہمارے رویّے ہمیشہ سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ کسی بھی شخص یا صورتِ حال کی پیچیدگی کو سمجھنے کا ہمارے پاس وقت نہیں ہوتا۔ خالہ جانی کی گھر کی تباہی میں ہمیں ان کی نادانیوں کا دخل ہی نظر آتا ہے۔ بے شک ان کی نادانی کا بھی ہاتھ تھا کچھ شائبۂ خوبیِ تقدیر بھی تھا اور کچھ ان لوگوں کا بھی ہاتھ تھا جو خالہ جانی سے زیادہ فرزانے تھے اور اس لیے انھیں دھوکا بھی دیتے تھے اور ان پر لعن طعن بھی کرتے تھے۔ خالہ جانی اپنے پھوہڑپن اور نادانی کے باوجود اصل میں کیا ہیں یہ دکھانے کے لیے ضروری تھا کہ انھیں ایک ایسے کردار کی آنکھوں سے دیکھا جائے جو خالہ جانی کی طرف ایک کشش اور دلبستگی محسوس کرتا ہو۔ کیونکہ خالہ جانی سے محبّت کیجیے تو ہمدردی اور رقت پیدا ہوگی۔ لاتعلق رہیے تو طنز کا ہدف اور مثال عبرت بنیں گی۔ لڑکپن کی کشش اور دلبستگی ہی کے ذریعے خالہ جانی کے کردار کو SATIRIZE یا SENTIMENTALIZE کیے بغیر خوش طبعی اور گہرائی انسانی دلچسپی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے اور ضمیر الدین نے یہی کیا ہے۔

ضمیر الدین احمد کا ایک پسندیدہ موضوع شکستِ خودی یا پندار کے صنم کدے کی ویرانی ہے۔ان کا افسانہ ''بے گور و کفن'' تو غالب کے شعر کی شرح ہی معلوم ہوتا ہے، کیونکہ یہ خوددار آدمی جس نے بڑے اونچے عہدے سے استعفیٰ دے دیا ہے۔ بالآخر بیوی کی خوموش التجا سے مجبور ہوکر صدیقی صاحب کوفون کرتا ہے، جس کے معنی ہیں اپنے عہدے پر حاضر ہو جانا۔ یہی تو پندار کا صنم کدہ ویران کر کے کوئے ملامت کو جانا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ کوچہ محبّت کا نہیں ملازمت کا ہے۔افسانے کے آغاز میں یہ آدمی کھڑکی سے سڑک پر ایک جنازے کو آتا ہودیکھتا ہے۔اشارہ یہ ہے کہ اس کی خودداری کی لاش کو جنازہ تک نصیب نہیں ہوا۔ وہ ''بے گور و کفن'' دفنادی جائے گی کیوں کہ استعفیٰ دینے اور واپس لینے کے دوران اس کی ذات میں جو توڑ پھوڑ ہوئی ہے اور اس نے جس طرح خودداری کا گلا گھونٹا ہے اس پوری واردات سے سوائے خود کی ذات کے کوئی اور شخص واقف نہیں ہے۔انا کی یہ بے گور و کفن لاش ذات کے ویرانے میں پڑی ہوئی ہے۔

خودداری اور غرور کی شکست عموماً المیہ ڈرامے کا موضوع رہا ہے، کیوں کہ عام آدمی کی زندگی مفاہمتوں سے عبارت ہوتی ہے اور المیے کے قدآور ہیرو میں انا کی حفاظت کے لیے خطرات مول لینے کی طاقت ہوتی ہے۔اس افسانے کا ہیرو بھی قدآور ہے۔وہ اونچی ملازمت پر فائز ہے اس کا بیٹا امریکہ میں تعلیم حاصل کرر ہا ہے اور اس کا معیارِ زندگی بھی اعلیٰ طبقے کا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد نے افسانہ لکھا بھی ہے ایسے بیانیے میں جو ڈرامائی معروضیت کا حامل ہے۔ڈرامائی سچویشن پیدا کرنے اور بیان کرنے کا ضمیر الدین کو عمدہ سلیقہ ہے جیسا کہ ان کے افسانوں ''کبھی کھوئی ہوئی منزل''، ''رگِ سنگ'' اور ''پہلا گاہک'' سے ظاہر ہے۔کردار جتنا بلند قامت اسی قدر اس کا ایگو بھی بڑا۔لیکن یہ افسانہ ٹریجڈی نہیں ہے کیونکہ ہیرو بالآخر مصالحت کرتا ہے اور یہ مصالحت اپنے خاندان کو تباہی سے بچانے کے لیے ہے۔ گویا ہماری جدید زندگی المیے کی متحمل نہیں ہوسکتی ،مفاہمتوں پر آدمی مجبور ہے۔لہٰذا افسانہ تھوڑا بہت المیہ ڈرامے کا تناؤ پیدا کر کے اسے مفاہمت کے ذریعے حل کر دیتا ہے۔

اگر ایسا نہ ہوتا اور المیہ بحران کو CATASTROPHY تک پہنچایا جاتا تو ہیرو اونچے محل سے فٹ پاتھ پر آجاتا۔ظاہر ہے افسانہ پھر اس کے خاندان کی بپتا بن جاتا جس سے رقت پیدا ہوتی۔ گویا آج کے حالات ہی ایسے ہیں جن میں المیہ ہیرو پیدا نہیں ہوسکتا۔اگر ہیرو استعفیٰ واپس نہ لیتا تو افسانہ میلوڈراما بنتا یا جذباتی۔اگر ایگو کی شکست کا افسانہ کردار کے شعور کا افسانہ بنتا تب بھی خود ترحمی ،ضد، اکڑ اور مستقبل کے خوف کے جذبات سے مملو ہوتا۔اس صورت میں وہ انھی جذبات اور اندیشوں کو بیان کرتا جنھیں ''اندریں حالات'' ہر قاری قیاس کرسکتا ہے ۔ اور دوئم درجے کے

لکھنے والوں کا یہی شعار ہوتا ہے کہ وہ کردار کے اُنھی جذبات کو بیان کرتے ہیں جو ہر لکھنے والے کی دسترس میں ہوتے ہیں۔ ضمیر الدین کا ڈرامائی طریقۂ کار انھیں اس نوع کی جذبات نگاری سے محفوظ رکھتا ہے۔ غیر فنکاری کے گڑھوں میں گرنے سے بچنا بھی اسی وضعِ احتیاط کا نتیجہ ہے جو باہوش فنکار کی ہنر مندی کا ایک وصف ہے۔

''پہلی موت''، ضمیر الدین احمد کا بہت ہی اچھا افسانہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھے اس لیے پسند ہے کہ بچّوں پر ہمارے یہاں بہت کم کہانیاں ملتی ہیں اور جو بھی کہانیاں ہیں ان میں ''پہلی موت'' امتیازی مقام کی مستحق ہے۔ اس کہانی میں قصباتی زندگی کی ایسی نقش گری ہے کہ ایک ایک تفصیل پر بے اختیار داد نکل جاتی ہے۔ یہ افسانہ بھی شکستِ انا کی روئداد سناتا ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانے میں جو لڑکا ہے وہ ''بے گور وکفن'' کے خود دار نوجوان ہی کا گویا لڑکپن کا روپ ہے۔ وہ گانو کے جن لڑکوں کے ساتھ قبرستان میں کھیلا کرتا ہے وہ اس کے طبقے کے نہیں اور نہ ہی سب کے سب اس کی عمر کے ہیں۔ عنتوا اور بادشاہ جو قبریں کھودنے کا کام کرتے ہیں اس سے کافی بڑے ہیں۔ عنتوا ایک آدمی کو جس کا نام مدن ہے، جوتے سے مارتا ہے اور کنکروں پر گھسیٹتا ہے۔ جس سے مدن کے کپڑے بھی پھٹ جاتے ہیں اور جگہ جگہ خون بھی نکلتا ہے۔ جھگڑا دس روپیے کا ہے جو مدن نے قرض لیے تھے۔ یہ لڑکا اس مار کٹائی کو دیکھ نہیں سکتا اور ایک بڑا گمّا اٹھا کر مارتا ہے جس سے عنتوا کا سر پھوٹ جاتا ہے۔ پھر وہی ہوتا ہے جو ایسے موقعوں پر ہوا کرتا ہے۔ عنتوا اور بادشاہ سب لونڈے لپاڑوں کے ساتھ فریاد لے کر آتے ہیں اور علاج کے بہانے چھے روپے لے کر ٹلتے ہیں۔ بڑا بھائی لڑکے کو ڈانتا ہے۔ ماں پیٹتی ہے کھانا نہیں دیتی شام کو جب باپ آتا ہے تو پھر شکایت ہوتی ہے باپ اسے مرغا بناتا ہے۔ ماں باپ چھوٹے بچّے کو لے کر کمرے میں چلے جاتے ہیں اور یہ لڑکا مرغا بنا رہتا ہے۔ بھوک کے مارے اس کا جی چاہتا ہے کہ چپکے سے وہ کچھ کھا لے اور پھر مرغا بن جائے لیکن: ''کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھنچ گئی تھی جو اس فعل کو برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ بھوک نے اس کے پیٹ کو کھرچنا شروع کیا اور اس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے۔'' پھر نانی جو ضمیر الدین احمد کے افسانوں کا مانوس کردار ہے اور جو سخت گیر ماں باپ کے گھروں میں مامتا اور محبت کا سرچشمہ ہے، اٹھتی ہے اور لڑکے کو مرغے سے انسان بناتی ہے اور لڑکے کو باپ سے معافی مانگنے پر رضا مند کرتی ہے۔ وہ دروازے پر جا کر کہتا ہے: ''ابا معاف کر دیجیے۔ اب ایسی غلطی نہیں کروں گا''۔ ابھی آخری لفظ اس کے کانوں میں گونج رہا تھا کہ اس کے اندر وہ شے جو کمان کی طرح کھنچی ہوئی تھی چٹاخ سے ٹوٹ گئی اور آنسوؤں اور سسکیوں کا ایک بہت بڑا سیلاب اسے ایک حقیر تنکے کی طرح بہا لے گیا۔

اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی اس کی سہجتا اور سادگی ہے۔ واقعات سامنے کے ہیں اور تمام ہندستانی بچوں کو روز بروز پیش آتے ہیں۔ سبھی لوگوں کا ایک دوسرے سے برتاؤ عین ان کی فطرت کے مطابق ہے۔ واقعات میں نہ تضاد پیدا کرنے کی ضرورت ہے نہ طنز نہ پیریڈوکس نہ ڈرامائیت۔ گویا سادگی ایسی ہے کہ آرٹ کو نہتا کردیتی ہے۔ افسانے میں ایک بھی فنکارانہ حربے کے استعمال کی گنجائش ہی نہیں نکلتی، لہٰذا پورا بار بیانیے پر آن پڑتا ہے اور ضمیر الدین احمد کا نستعلیق، جزرس تصویر ساز بیانیہ اپنا جادو جگاتا ہے۔ کرداروں میں ایسی جان ڈال دیتا ہے کہ ایک ایک کردار ذہن پر نقش ہو جاتا ہے خصوصاً ماں کا کردار۔ حقیقت یہ ہے کہ عورت کا کوئی بھی روپ ہو ضمیر الدین احمد کی چشمِ تخیل اس کے انداز قد کو اچھی طرح پہچان لیتی ہے۔

مدن کے پٹنے کا تماشا سب لڑکے دیکھتے ہیں لیکن اس سے ہمدردی اور شقاوت کے خلاف غم و غصّے کا اظہار یہی ایک لڑکا کرتا ہے جو اس کی فطرت کے اس رخ کو سامنے لاتا ہے کہ وہ دوسروں کے درد کو محسوس کرسکتا ہے۔ اس کے غم و غصّے کا سر چشمہ ہمدردی کا یہی جذبہ ہے۔ وہ نہیں جانتا لیکن غیر شعوری طور پر اس کے اندر ایک چیز پیدا ہو رہی ہے جو جارحیت، شقاوت اور تشدّد کے خلاف فطری اور جبلّی ردِّعمل محسوس کرتی ہے۔ یہ ذات کی ایک نئی کروٹ ہے۔ عرفانِ خودی کی طرف پہلا قدم ورنہ تو آدمی روز مرّہ کے واقعات میں جیتا ہے اور ہر واقعہ دوسرے جیسا ہوتا ہے جو فرد اور ماحول پر کوئی بھی اثر چھوڑے بنا گزر جاتا ہے۔ یہ خیر و شر اور نیک و بد کا جو غیر شعوری احساس اس میں پیدا ہوا تھا اس کا شعوری اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ وہ چپکے سے چرا کر روٹی کھانا نہیں چاہتا۔ اذیت، تکلیف، چوٹ اور گھاؤ سے تو انسانی جسم فطری اور حیاتیاتی طور پر ہی پیچھے ہٹتا ہے سمٹتا ہے، کپکپی محسوس کرتا ہے گویا جبلّی سطح پر ہی لڑکا جان لیتا ہے کہ جو کچھ اس کی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے، ٹھیک نہیں ہے۔ لیکن روٹی چرا کر نہ کھانے کا اس کا تہیّہ فطری بھی ہے اور شعوری بھی۔ کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھنچ گئی تھی جو اس فعل کو برداشت کرنے کے لیے تیّار نہ تھی۔ معافی مانگنے میں یہی چیز ٹوٹ جاتی ہے، یہی اس کی پہلی موت ہے۔ متمدّن سماج میں ایسی کتنی ہی موتیں مرنے کے بعد ہمیں بے حسی بے ضمیری اور کٹھور پن کا وہ مقام حاصل ہوتا ہے جب زندگی کی لاش کو ظلم و شقاوت کے کنکروں پر گھسیٹے جانے کا تماشہ ہم انھی بے حس نظروں سے کرنے لگتے ہیں جن سے گانو کے لڑکوں نے مدن کے پٹنے کے مزے لوٹے تھے۔

''شیشے میں بال'' شکستِ فریب کی کہانی ہے۔ باپ سیّد ہے جو کلکٹر کے دفتر میں پیش کار ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے ہے جو اپنے اعلیٰ خاندان اور اعلیٰ عہدے کا فریب اپنے ہی گھر کے لوگوں میں پھیلاتے ہیں اور گھر کے لوگ بھی اس فریب کو ہوا دیتے ہیں۔ کمسن لڑکا دادی کی

باتوں سے ایک کیف و مسرّت حاصل کرتا ہے کہ اس کا باپ ایک بڑا عہدے دار ہے اور ایک جلسے میں خود کلکٹر نے اسے بلا کر کرسی پر بٹھایا تھا۔ ایک نظر سے دیکھیں تو باپ بھی ذہنی طور پر بچّہ ہے جس کی نشو و نما اس منزل میں رک گئی ہے جہاں آدمی بچّوں کی طرح اپنی برتری اور طاقت جتانے کے لیے خود کو اور دوسروں کو فریب دیتا رہتا ہے۔ مڈل کلاس کا المیہ یہی ہے کہ اگر اس کے دروازے پر ٹاٹ کا پردہ نیا لگا ہے تو وہ پھٹے پردے والوں سے خود کو برتر سمجھتا ہے۔ یہ اس سماج کا المیہ ہے جس میں اونچ نیچ کی اتنی تہہ داریاں ہیں کہ آدمی کسی نہ کسی سے بدتر یا کمتر ہوتا ہے۔ زندگی کا وافر حصّہ فریب ہی میں صرف ہو جاتا ہے اور آدمی حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر پاتا۔ یہ لڑکا جب دیکھتا ہے کہ موٹر سائیکل پر دو بچوں کے بٹھانے کے جرم میں پولیس والا باپ کو کس طرح ڈانٹتا ہے اور باغ میں ایک قرض خواہ کی تھوڑی میں ہاتھ ڈال ڈال کر باپ کیسی عاجزی کرتا ہے تو شیشے میں بال آ جاتا ہے۔ افسانہ نگار تضاد کے ذریعے حقیقت اور دکھاوے کا فرق پیش کرتا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ تضاد کے استعمال میں ایسی سجتا سے کام لیا گیا ہے کہ کہیں صنعت گری کی شعوری کوشش کا شائبہ تک نظر نہیں آتا۔ باپ کے کردار کی نقش کشی میں طنز و تمسخر سے پہلو بچایا ہے جس سے واقعات میں حقیقت نگاری کی معروضیت پیدا ہو گئی ہے۔

ضمیر الدین احمد نے محبت کے موضوع پر چند دلچسپ کہانیاں لکھی ہیں''۔قصہ مسماۃ پھول وتی''میں ایک طوائف دیوندر کی محبت میں گرفتار ہوتی ہے جو دو بچّوں کا باپ ہے اور ایک کالج میں پڑھاتا ہے۔ افسانے میں ہم پھول وتی کے متعلّق دیوندر اور واحد متکلّم کی گفتگو ہی سے جانتے ہیں، دراصل افسانے کو جو چیز دلچسپ بناتی ہے وہ ان دو دوستوں کی ملاقاتوں اور بات چیت کا وہ سلسلہ ہی ہے جس میں عشق کے پیدا کردہ مسائل کو سلجھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ افسانے میں دلچسپی کا مرکز اتنا پھول وتی کا عشق نہیں جتنی کہ اس عشق کی ''ادھیڑ بن'' ہے مزے کی بات یہ ہے کہ پھول وتی کے عشق کی شوریدہ سری کے متعلّق ہم جو کچھ جانتے ہیں وہ اسی ادھیڑ بن کا نتیجہ ہے۔

''اے محبّت زندہ باد'' کا عنوان فلم مغل اعظم کے ایک مشہور گیت سے لیا گیا ہے اور کہانی اسی گیت پر ختم ہوتی ہے۔ واحد متکلم کی بالائی منزل پر ایک چھوٹے سے فلیٹ میں رہنے والے خاندان کی ایک لڑکی سامنے کے فلیٹ میں رہنے والے ایک لڑکے کی محبت میں گرفتار ہوتی ہے۔ لڑکی شوخ چنچل اور قدرے آزاد ہے۔ محبت اتنی شدید ہے کہ ماں باپ کی مخالفت کے سبب وہ فلیٹ سے چھلانگ لگا کر خودکشی کرنا چاہتی ہے۔ افسانے میں دلچسپ کردار واحد متکلّم کا ہے

جسے فلیٹوں میں رہنے والے سب لوگ بڑے بھائی کی طرح مانتے ہیں اور اُس کی باتوں کا لحاظ کرتے ہیں۔لڑکی واحد متکلم سے کہتی ہے کہ وہ اس کے ماں باپ کو شادی کے لیے رضامند کرا لے۔ واحد متکلم شرارتاً کہتا ہے، بدلے میں انعام کیا ملے گا، بات آئی گئی ہو جاتی ہے اور وقت گزر جاتا ہے اور ایک دن لڑکی بڑی بے صبری سے واحد متکلم کے کمرے میں داخل ہوتی ہے اور کہتی ہے ''شاید پیشگی انعام لیے بغیر تم کام نہیں کرو گے۔میرے پاس تمھیں دینے کے لیے کچھ نہیں، سوائے'' اور یہ کہہ کر اس کے ہاتھ بندِ قبا کی طرف بڑھتے ہیں اور دور سے گانے کی آواز آتی ہے ''اے محبت زندہ باد'' بظاہر فلمی گیت کے سبب عامیانہ نظر آنے والے اس افسانے میں ضمیر الدین احمد نے ایک اخلاقی ڈائیلما پیش کیا ہے۔محبت میں ہم جان کی قربانی قبول کرتے ہیں لیکن بدن کی نہیں کیوں کہ بدن عاشق کی امانت ہے جب کہ جان پر خود لڑکی کا اختیار رہتا ہے۔کیا ضرورت کے تحت کی جانے والی ایسی بے وفائی بداخلاقی یا بے حیائی کوئی معنی رکھتی ہے؟ عشق کا جذبہ اگر صادق ہے تو بدن کے ہرجائی پن سے کوئی فرق نہیں پڑتا'' کہ میرا عہدِ وفا ہے ازلی''۔کچھ نہیں تو افسانہ فکر کے لیے تازیانہ ثابت ہوتا ہے۔افسانہ اچھے ڈھنگ سے لکھا گیا ہے اور ضمیر الدین نے بیانیہ میں طنز و مزاح اور ابہام کا ایسا ہنرمندانہ استعمال کیا ہے کہ دلچسپی اخیر تک برقرار رہتی ہے۔

''کبھی کھوئی ہوئی منزل'' پر ڈرامائی تکنک کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ اسے بڑی آسانی سے ایک بابی ڈرامہ بنایا جا سکتا ہے۔زمان مکان اور عمل تینوں کی وحدتیں یہاں ملتی ہیں کیونکہ حال کے اس لمحے میں ڈرائنگ روم میں سلطانہ کا پہلا عاشق، جو پاکستان چلا گیا تھا، ملنے آیا ہے۔پورا ڈرامائی عمل اس ملاقات پر پر مرکوز ہے۔پاکستان سے یہ آدمی اپنی ماں بہن اور بھائی کو لینے آیا ہے۔سلطانہ وار کرتی ہے:''سوچ رہی ہوں تم ان سب کا بوجھ اٹھا لو گے۔جو ایک کی ذمہ داری لینے سے کتراتا تھا وہ تین کی ذمہ داری کیسے سنبھالے گا۔'' سلطانہ کا چہرہ زرد ہے، اس کی آنکھوں کے گرد سیاہ حلقے ہیں۔اس کی ایک بچّی ہے۔وہ جمیل کے ساتھ اپنی ازدواجی زندگی کامیاب نہیں بنا سکی۔اس کا پہلا عاشق اسے سمجھاتا ہے کہ وہ ماضی کو جھٹک دے۔خود سے بھاگنا چھوڑ دے اور اپنی زندگی کو خوشگوار بنائے۔سلطانہ کہتی ہے:''کیا تم مجھے نصیحت کرنے آئے ہو۔'' یہاں افسانہ ایک دلچسپ موڑ لیتا ہے۔سلطانہ اپنی تلخ کلامی کی معافی مانگتی ہے۔اس کے قریب جاتی ہے، اس کے بال کھینچتی ہے۔اس کے کوٹ کی جیب سے کنگھا نکال کر کنگھی کرتی ہے۔اس کے ہونٹ اس کے بالوں کو چھو لیتے ہیں اور اس کی آنکھیں خود بخود بند ہو جاتی ہیں۔یہ پورا اضطراری اور غیر شعوری عمل ان نصیحتوں کا جواب ہے جو عاشق ناصح بن کر کرتا ہے۔ضمیر الدین احمد کا یہ موقف رہا ہے کہ یہ آگ بجھائے بجھتی نہیں اور لگائے لگتی نہیں۔گھاؤ مندمل ہو جائیں تب بھی چوٹوں میں درد

بھرا رہتا ہے۔ سلطانہ آنکھیں کھول دیتی ہے اور کہتی ہے "تم یہاں کیوں آئے"۔ وہ چلاتی ہے "نکل جاؤ یہاں سے" اور وہ خفیف ہو کر چلا جاتا ہے۔

"گلبیا" ایک بہت اچھا افسانہ ہے۔ اس کا آرکی ٹائپ "حیوان اور حسن" ہے۔ یہ ایک ایسی جوان چھوکری کی کہانی ہے جو ایک بوڑھے پروفیسر کے ساتھ رہتی ہے اور اس کا گھر سنبھالتی ہے۔ لیکن گردو پیش کے نوکر اچھی طرح جانتے ہیں۔ کہ اس چھوکری کا پروفیسر کے ساتھ کیا تعلق ہے۔ پروفیسر شاید نامرد ہے۔ لہٰذا وہ گلبیا سے جسمانی لمس کی تمام لذتیں تو اخذ کرتا ہے لیکن گلبیا ہی کے الفاظ میں "جورو والا معاملہ" ہو نہیں پاتا۔ تمام نوکر گلبیا پر دانت گاڑے بیٹھے ہیں۔ اس فریب میں مبتلا ہیں کہ ہر ایک نے گلبیا پر ہاتھ صاف کیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ گلبیا کسی کو خاطر میں نہیں لاتی اور وہ اس سے گھبراتے ہیں۔ گلبیا کا پروفیسر کے ساتھ ناجائز بلکہ غیر فطری تعلق ہے لیکن وہ آوارہ نہیں۔ منہ پھٹ اور فحش کلام ہے لیکن بدچلن نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اسے اپنے بڈھے پروفیسر سے محبت نہیں تو انسیت ہو گئی ہے۔ وہ بچپن ہی سے اس کے پاس بڑی ہوئی تھی۔ لہٰذا بڈھا پروفیسر اس کا نامرد مرد بھی ہے اور اس کا باپ بھی۔ وہ اس کا مالک ہے اور وہ اس کے گھر کی مالکن بھی۔ ان دونوں کے تعلقات میں غیر فطری پن کی مختلف سطحیں ملتی ہیں۔ پہلی عمر کا فرق، دوسری غیر ازدواجی تعلق تیسری INCEST کا شائبہ کیونکہ بوڑھے نے اسے باپ کی طرح پالا ہے۔ اور پھر اٹھتی جوانی اور بڑھاپے کا فرق۔ اگر گلبیا سیدھی سادھی اللہ میاں کی گائے قسم کی لڑکی ہوتی تو کہانی بلبلِ اسیر کے آرکی ٹائپ کے ذیل میں جاتی لیکن وہ تو آفت کی پرکالہ ہے۔ کم از کم وہ بوڑھے پروفیسر کے ساتھ وفادار رہنے پر مجبور نہیں لیکن وہ رہتی ہے۔ جب بوڑھے کو شک گزرتا ہے کہ گلبیا دوسرے مردوں کے ساتھ بے تکلف ہے تو وہ حسد کی آگ میں جلتا ہے۔ گویا دونوں میں وہ جذباتی لگاؤ پیدا ہو گیا ہے کہ جنسی آسودگی اور ناآسودگی کی حیثیت ثانوی بن گئی ہے۔

یہ بات چونکہ ہم نے تسلیم کر لی ہے کہ ضمیر الدین احمد بہت اچھے لکھنے والے ہیں اس لیے خوشگوار تحریر کا عکس ان کے لگ بھگ سبھی افسانوں میں نظر آتا ہے۔ لیکن اس سے لازم نہیں آتا کہ بطور افسانوں کے بھی وہ کامیاب ہیں۔ "رانگ نمبر" خوب اچھی طرح لکھا ہوا افسانہ ہے لیکن افسانے میں توپ سے چوہیا مارنے کا کام لیا گیا ہے۔ "رگِ سنگ" میلوڈراما ہی نہیں حادثاتی اور سانحاتی بن گیا ہے۔ "بادو باراں" جس کی تعریف میں ممتاز شیریں رطب اللسان ہیں میلوڈرامائی ہے لیکن آندھی اور برسات کا حقیقت اور علامت کی سطح پر استعمال اسے کچھ بچا لیتا ہے۔ یہ ۱۹۵۲ء کا افسانہ ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ ضمیر الدین احمد کو افسانوں میں موسم کے علامتی استعمال کا شوق شروع ہی سے تھا۔ "سوکھے ساون" میں یہ اپنے عروج کو پہنچتا ہے کیوں کہ یہاں

اندر کا موسم اور باہر کا موسم ایک ہو جاتا ہے۔ ''بادوباراں'' میں یہ بے ساختہ پن نہیں۔ آندھی میں نصیر کی تصویر گرنے اور نصیر کی کار کا ایکسیڈنٹ ہونے میں فلمی ڈیزائن کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اس کے باوجود ''بادوباراں'' ایک اچھا افسانہ ہے کیوں کہ بہت کچھ نہ کہہ کر بہت کچھ کہہ جاتا ہے'' کبھی کھوئی منزل بھی'' کے برعکس اس افسانے میں عورت اپنی ازدواجی زندگی کو محبت کی آندھی سے بچانے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ ازدواجی زندگی احسن اور قیصر کی ہے۔ نصیر اس فیملی کا دوست ہے اور قیصر کی محبت کی آگ دھیرے دھیرے اس کے اندر سلگتی رہتی ہے۔ اس سے قبل کہ اس آگ کا شعلہ قیصر کی زندگی کو اپنی لپیٹ میں لے، قیصر نصیر سے کچھ صاف باتیں کرتی ہے۔ وہ کیا کہتی ہے یہ تو ہم نہیں جانتے لیکن ظاہر ہے اس نے معاملے کو ختم کرنے کے لیے ہی کہا ہوگا۔ نصیر چلا جاتا ہے۔ تیز آندھی آتی ہے اور قیصر طوفان سے گھر کو بچانے کے لیے کھڑکیاں بند کرنے کو کہتی ہے۔ فون آتا ہے کہ نصیر کا حادثہ ہو گیا ہے۔ احسن اسپتال جانے کو نکلتا ہے تو قیصر کہتی ہے'' زینے پر اندھیرا ہے سنبھل کر اترنا۔ بارش تیز ہو گئی ہے۔ موٹر تیز مت چلانا''۔ طوفان گزر چکا ہے۔ نہ بجلی چمک رہی تھی نہ بادل گرج رہے تھے مگر بارش کا زور دم بدم بڑھ رہا تھا اور قیصر کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔ یہ سب خوبصورت اشارے ہیں جو افسانے کو ایک نظم کا استعاراتی حسن اور ارتکاز عطا کرتے ہیں۔

''چاندنی اور اندھیرا'' ضمیر الدین احمد کا پہلا افسانہ ہے جو ۱۹۵۲ء میں لکھا گیا ہے۔ اس میں چاندنی اور اندھیرے کی علامات قائم تو ہوتی ہیں لیکن افسانے کے نفسیاتی اور اخلاقی فشار کو سنبھال نہیں سکتیں۔ افسانوی مواد آتشیں لاوے کی طرح علامات کو خاکستر کرتا ہمارے ذہن کو جھلسنے لگتا ہے یہ انتہا پسند سچویشن کا افسانہ ہے۔ ایک شادی شدہ عورت نفیس اپنے آشنا کو ملنے بلاتی ہے کیونکہ اس کے شوہر کا تبادلہ ہو گیا ہے۔ آشنا یعنی واحد متکلّم جب آتا ہے تو نفیس کو بے حد پژمردہ اور غم زدہ پاتا ہے۔ مُنّا جو بھلا چنگا تھا یکایک بیمار ہو گیا ہے۔ دونوں مل کر بچّے کی تیمارداری کرتے ہیں، دوا دیتے ہیں لیکن بیماری شدّت اختیار کرتی جاتی ہے اور مُنّا ہچکی لے کر دم توڑ دیتا ہے، مُنّے کو مرے چھے گھنٹے ہو چکے ہیں۔ رونا دھونا ہو چکا ہے، کھڑکی کے قریب پلنگ پر اس کی لاش سفید چادر میں لپٹی ہوئی ہے۔ واحد متکلّم اور نفیس اب ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں۔ ان میں جنسی ترغیب پیدا ہوتی ہے۔ لیکن واحد متکلّم پلنگ پر سے اٹھ کر آرام کرسی پر بیٹھ جاتا ہے۔ کھڑکی میں سے آتی ہوئی چاندنی بچّے کی نعش پر پڑتی ہے۔ دوسرے پلنگ پر نفیس لیٹی ہوئی ہے وہاں اندھیرا ہے، جہاں وہ بیٹھا ہے وہاں بھی اندھیرا ہے۔

پتہ نہیں اس انتہا پسند اور مشکل صورتِ حال کی تخلیق کے پیچھے ضمیر الدین احمد کا کیا

مقصد تھا۔ جنس یہاں شر کی طاقت بن کر ابھرتی ہے جو بچّے کی موت اور ممتا کو خاطر میں نہیں لاتی۔ کیا وہ یہ بتانا چاہتے ہیں کہ ماتمی حالات میں بھی جنس اپنی ترغیبات کا جال پھیلاتی ہے۔ افسانہ اچھی فنکاری کا نمونہ ہے لیکن یہ فنکاری شاعرانہ زیادہ افسانوی کم ہے۔ افسانہ میں تاثر ہے لیکن بصیرت سے عاری۔ بصیرت کے لیے نفسیاتی حقیقت نگاری کی ضرورت تھی نہ کہ شاعرانہ علامت نگاری کی۔

''بہتا خون ابلتا خون'' ہر لحاظ سے اچھا اور کامیاب افسانہ ہے۔ پورا افسانہ نفسیاتی اور خارجی حقیقت نگاری کا اچھا نمونہ ہے اور علامتوں کی بے ساکھیوں کے بغیر افسانہ اپنی چال چلتا ہے۔ یہاں بھی جنس ایک شر کی قوّت کے طور پر ہی سامنے آتی ہے۔ گویا جنس وہ ساحرہ ہے جو نوجوانوں کو لبھاتی ہے اور انھیں مار دیتی ہے۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ افسانہ بھی ۱۹۵۳ء کا لکھا ہوا ہے تو ضمیر الدین احمد کی فنکارانہ اُپج اور ہنر مندی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ واحد متکلّم اور صفدر دو ایسے نوجوان ہیں جو جوان ہوتے ہی جنسی تجربات کی کھوج شروع کر دیتے ہیں۔ عورت ان کے لیے ایک ایسی پر اسرار وادی ہے جس کی سیاحت کی لگن انھیں بے چین رکھتی ہے۔ خصوصاً صفدر اس معاملے میں بہت جنس زدہ ہے۔ واحد متکلم جب بستی سے دوٗر صفدر کے فلیٹ میں اس سے ملنے جاتا ہے تو صفدر ایک عورت کے ساتھ محوِ اختلاط ہے۔ یہ عورت واحد متکلم کو کمرے میں بلاتی ہے۔ وہ برہنہ ہے اور واحد متکلّم اسے دیکھ کر گھبراتا ہے۔ وہ اس سے لپٹتی ہے اور وہ بھاگنا چاہتا ہے۔ وہ غیر مطمئن عورت عالمِ دیوانگی میں اس پر قینچی سے حملہ کرتی ہے۔ واحد متکلّم زخمی ہو کر پلنگ پر گرتا ہے عورت غائب ہو جاتی ہے۔ صفدر ڈاکٹر کو بلانے جاتا ہے۔ واحد متکلّم کے بدن سے خون بہتا رہتا ہے۔ افسانے کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے: ''پیٹ کے بل لیٹا ہوا ہوں مگر پھر بھی خون سفید چادر تک پہنچ گیا ہے۔'' تمام واقعات اس کے شعور کے پردے پر تصویروں کی طرح گھومتے ہیں۔ خون بہتا جاتا ہے اور ڈاکٹر نہیں آپاتا۔ فلیش بیک، انتظار، بے چینی، بہتے خون اور تکلیف کو حال کے ایک لمحے میں سلیقہ مندی سے ترتیب دینے میں ضمیر الدین احمد نے نفیس ہنر مندی کا ثبوت دیا ہے۔ جب ڈاکٹر آتا ہے تو وہ مر چکا ہوتا ہے؛ مرگِ ناگہانی اور رائگانی کا گہرا تاثر افسانے سے پیدا ہوتا ہے۔ افسانے کے اخیر میں یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ نوجوان عورت صفدر کی خلیری بہن تھی جس پر کبھی کبھی دیوانگی کے دورے پڑتے تھے۔ جنسی معاملات میں ناعاقبت مخبوط الحواس شہوت کا غلبہ اور عقل کا تعطل اکثر انہونی باتوں کا پیش خیمہ ثابت ہوتے ہیں۔

''ٹھہرا دریا'' ''انسان اور حیوان'' اور ''پاتال'' تین افسانے ہیں جن کا موضوع تشدّد کے مختلف روپ ہیں

''ٹھہرا دریا'' تجریدی افسانے کی اچھی مثال ہے۔ ہمارے زمانے میں ہر جگہ تشدّد کا نقشہ لگ بھگ ایک جیسا ہے۔ ریاستی جبر کے نمائندے سپاہی کی لاش چوراہے پر لٹکائی جاتی ہے۔ لوگ اپنے بند گھروں میں سنسان سڑکوں پر بجلی کے ٹمٹماتے قمقموں کی روشنی میں چوراہے کی طرف بڑھتے ہیں۔ سڑک کے دونوں جانب دومنزلہ، سہ منزلہ عمارتوں میں کبھی اس طرف کبھی اس طرف ایک ایک کر کے کھڑکیوں کے پٹ کھلتے ہیں اور کچھ چہرے باہر کی طرف جھانکنے لگتے ہیں۔ یکا یک پولیس کی جیپوں کی آواز آتی ہے، کھڑکیاں بند ہو جاتی ہیں۔ چوراہے کے لوگ ادھر ادھر بھاگنے لگتے ہیں۔ کچھ لوگ کھڑے رہتے ہیں۔ سپاہی جیپوں سے باہر آتے ہیں۔ تڑا تڑ گولیاں چلتی ہیں۔ بھگدڑ مچتی ہے۔ ایک کے بعد ایک ڈھیروں لاشیں گرتی ہیں۔ پھر خاموشی۔ سپاہی لٹکی ہوئی لاش کو نیچے اتارتے ہیں اور اسے جیپ میں ڈال کر لے جاتے ہیں۔ کھڑکیاں بند ہیں۔ سڑک خاموش ہے، لاشوں سے اٹی ہوئی ہے۔ پھر قدموں کی آواز آتی ہے کہیں دھماکہ ہوتا ہے، قدموں کی آواز قریب آتی ہے۔ کچھ لوگ پھر ایک لاش کو سڑک پر گھسیٹتے ہوئے لاتے ہیں۔

یہ ہے خاکہ انسان کی پر تشدّد سیاسی صورتِ حال کا جو عالم گیر ہے۔ اس خاکے کی تاریخی اور قومی تفصیلات ہر ملک کے اعتبار سے جدا ہیں۔ لیکن ظلم، بغاوت، تشدّد کا چکّر کم وبیش ایک سا ہے، گویا پوری انسانی صورتِ حال اس خاکے اور وقت کے اس لمحے میں منجمد ہو گئی ہے۔ اسی لیے افسانے کا عنوان ہے ''ٹھہرا دریا'' اور ہر واقعے کے بعد ایک جملہ آتا ہے'' میرے خیال میں ایک بج رہا ہوگا۔'' دریا بھی ٹھہرا ہوا ہے اور وقت بھی۔ ریاستی جبر، بغاوتوں اور چھوٹی بڑی جنگوں نے بیسویں صدی کا ایک ایسا ٹھہرا ہوا نقش ذہن پر مرتسم کیا ہے جس کا عکس یہ افسانہ ہے۔ نہ انسانی صورتِ حال بدلتی ہے نہ انسان تشدّد کے دائرے سے نکل پاتا ہے۔ اس تجربہ کو تاریخی اور قومی مواد سے بھر دیا جائے تو ہر ملک میں جبر و بغاوت کی ایک نہیں سینکڑوں کہانیاں لکھی جا سکتی ہیں۔ ان سینکڑوں کہانیوں میں سے اگر گاڑھا تاریخی مواد خارج کر دیا جائے تو ایک خاکہ رہ جائے گا جو ضمیر الدین کا یہ افسانہ ہے۔ افسانہ نگار کا یہ مسئلہ تھا کہ اس خاکے کی تجرید قائم رکھتے ہوئے افسانہ کیسے بنائے۔ افسانے کو افسانہ نگار نے تفصیلات سے بھرا لیکن یہ تفصیلات خطوط، دائروں ہندسوں اور پرچھائیوں کی ہیں۔ افسانے میں ہر نقش، ہر عمارت، اس کی کھڑکیاں بڑی سڑک اور اس سے ملنے والی دوسری چھوٹی سڑکیں، بجلی کے کھمبے، روشنی کے دائرے اور تاریکی کی پرچھائیاں، لوگ کبھی ایک کبھی دو کبھی پانچ کے ٹولے میں، کبھی ہجوم کی شکل میں، پولیس کی جیپیں، کبھی دو دو سڑک کے دونوں سروں پر کبھی ہر سڑک کے دہانے پر۔ گولیاں، لاشیں، کھلتی بند ہوتی کھڑکیاں۔ جھانکتے چھپتے

چہرے —— خاکے کو بھرنے کے لیے تفصیلات کافی ہیں لیکن سب مل جل کر تاثر تجریدیت ہی کا پیدا کرتی ہیں۔

اگر افسانہ صحافتی ہوتا تو یہ پیغام واضح ہوتا کہ ظلم کے باوجود عوام نے حوصلہ نہیں ہارا۔ دھما کا ہوا ہے اور ایک لاش چبوترے کی طرف گھسیٹ کر لائی جارہی ہے۔ لیکن پھر پولیس آئے گی اور گولیاں چلیں گی اور یہ چکّر اسی طرح چلتا رہے گا۔ اس چکّر سے لوگ تھک گئے ہیں اکتا گئے ہیں۔ عادی بھی ہو گئے ہیں اور بے پروا بھی۔ اور یہ باتیں کھڑکیاں کھولنے، بند کرنے اور جھانکنے کے مختلف طریقوں سے ظاہر ہیں۔ یہ صورتِ حال بے معنی نہیں ہے کیونکہ ظلم کے خلاف جنگ انسان کا بامعنی عمل ہے۔ لیکن جنگ کا طویل مدّت پر پھیلا ہوا سلسلہ، تشدد کے دیش چکر کو جنم دیتا ہے۔ ایک ایسی صورتِ حال پیدا ہوتی ہے جو کھڑکیوں میں سے تماشہ کرنے والوں کی طرح ہمیں بھی بے کیف، تھکا دینے والی اور تواتر کا شکار نظر آتی ہے۔ بے شک اس بے کیف تواتر کو پیش کرنے کا مناسب طریقۂ کار تجریدی ہی معلوم ہوتا ہے لیکن تجریدیت اس معنی میں اپنی شکست کا برہان بھی ہے کہ اس افسانے کو دوسری بار پڑھنے کا حوصلہ نہیں ہوتا۔

تشدّد اور بہیمیت کی دوسری کہانی ''انسان اور حیوان'' ہے اس کی تکنک تجریدی نہیں حقیقت پسندانہ ہے کیونکہ پردیس کی ایک اجنبی سرزمین پر ایک فوجی دستہ جس قسم کی بہیمیت اور حیوانیت کو راہ دیتا ہے اسے تجرید کی سطح پر لے جانے کا مطلب ہے افسانے سے صورت حال کی ہولناکی کا تاثر منہا کر کے قتل و غارت گری کو ایک میکانکی عمل میں تبدیل کر دینا۔ میکانکی عمل فوجیوں کے لیے ہوسکتا ہے گانو کے لوگوں کے لیے نہیں، جنھیں اچانک گولیوں سے بھون دیا جاتا ہے۔ لیکن ضمیر الدین احمد نے بندوق کی لبلبی کے پیچھے بھی انسانی ہاتھ بتایا ہے۔ فوجیوں کا یہ دستہ جو قتل و غارت گری پر نکلا ہوا ہے اپنے سپاہیوں کی انفرادی شناخت رکھتا ہے۔ ہر سپاہی ایک عام آدمی نظر آتا ہے۔ اس کی تھکن، اس کی ہنسی، اس کی حرکات و سکنات بالکل عام آدمی کی سی ہیں۔ وہ حیوان نہیں ہیں، اس لیے افسانے کے عنوان ''انسان اور حیوان'' سے یہ نہ سمجھا جائے کہ افسانہ نگار ان انسانوں کو حیوان بتا رہا ہے۔

دراصل راستے اور گانو کے بے گناہ لوگوں کا قتل کرنے میں یہ لوگ کسی حیوانیت کا ثبوت نہیں دیتے —— ہم روزانہ خبریں پڑھتے رہتے ہیں کہ کس طرح حریفوں نے گانو کے گانو پھونک ڈالے۔ فوجی دستے ہوں یا نیم فوجی رضا کار یا پرائیویٹ سینائیں یا حریف فرقے کا ٹولہ، ان کا غارت گری کا عمل ایک جیسا ہی ہوتا ہے۔ ان میں کوئی غیر معمولی پن نہیں ہوتا۔ ایک بوڑھے کو جیپ کے پاس بلا کر اس کے سینے میں سنگین اتار دینا بہت معمولی واقعہ ہے۔ وہ اسی لیے

بہت ہولناک نظر آتا ہے کیوں کہ بہت معمولی طریقے پر کیا گیا ہے۔ایک معمولی سے گانو کی معمولی سی شام کا ذکر ضمیر الدین احمد بڑی بے تکلفی سے کرتے ہیں۔وہ جانتے ہیں کیونکہ افسانہ وہی لکھ رہے ہیں کہ فوجی دستہ اس گانو کی طرف آرہا ہے۔فن کی راہ میں سب سے بڑا خدشہ یہ تھا کہ گانوں کا بیان جذباتی ہو،تاکہ جب اس پر گولیوں کی بوچھاڑ ہو تو ہر مرنے والے کا بیان رقّت انگیز بن جائے۔لیکن رقّت انگیزی کو ضمیر الدین احمد اپنے افسانے سے دور رکھنا چاہتے ہیں کیوں کہ جو کچھ ہورہا ہے وہ ہولناک ہے اور ہولناکی کا تاثر پیدا کرکے وہ فوجی دستے کے خلاف،تشدّد اور غارت گری کے خلاف اور حیوان نما انسانوں کے خلاف نفرت کے جذبات پیدا کرنا چاہتے ہیں۔اس لیے وہ تجریدی تصویروں کی بجائے گوشت پوست وردی پوش انسانوں کے ذریعے دوسرے انسانوں پر گزاری جانے والی بہیمیت کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کرتے ہیں۔دوسرا خدشہ جس سے ضمیر الدین احمد صاف بچ جاتے ہیں،بہیمیت کی تصویروں کو اذیّت ناک بنانا ہے۔جب فوجی دستہ گانو میں داخل ہوتا ہے تو ہمارا دل دھڑک اٹھتا ہے کہ پتہ نہیں وہ گانو والوں پر کیسے ہولناک مظالم توڑیں گے۔دودھ پیتے بچّوں کو کیسے دیواروں سے گیند کی طرح ٹکرائیں گے۔کم سن اور جوان لڑکیوں کو ان کے ماں باپ اور بھائیوں کے سامنے برہنہ کرکے ان سے زنا بالجبر کریں گے۔ گبرو جوانوں کو پھانسیوں پر لٹکادیں گے۔ایسے واقعات زندگی میں ہوتے ہی رہتے ہیں کیونکہ حقیقت افسانے سے زیادہ ہولناک ہے۔لیکن ایسی ہولناکیوں کا بیان اور ان کی تصویر کشی مشکل نہیں بلکہ بہت آسان ہے اور ان کے لرزہ خیز بیان سے جو خوف و ہراس پیدا کیا جاتا ہے وہ بھی بہت سستا ہوتا ہے،چنانچہ ہماری فلمیں اس قسم کے خوں چکا واقعات کو مزے لے لے کر دکھاتی ہیں اور ہم کھلے منہ اور پھٹی آنکھوں سے انھیں دیکھتے رہتے ہیں۔

سمجھ دار افسانہ نگار سنسنی خیزی کی ایسی ترغیبات سے پہلو بچاتا ہے۔ایسے واقعات کا بیان وہ تاریخ اور صحافت کے لیے چھوڑ دیتا ہے جہاں افسانے کے برعکس واقعات کے بیان سے خون نہیں بہتا۔افسانہ نگار،افسانے کو اذیت ناک نہیں بنانا چاہتا کیونکہ یہ غیر فنکارانہ کام ہے اور اسی لیے آسان ہے۔مشکل مقامات وہ ہوتے ہیں جہاں آدمی چائے کی پیالی میں چمچی گھماتا ہے تو ہم دل تھام لیتے ہیں۔روزمرہ کے معمولی واقعات کو ڈرامائی صورتِ حال میں بدل دینا آرٹ ہے۔افسانے کے شروع ہی میں ضمیر الدین احمد نے فوجی دستے کے کپتان کے ہاتھوں باغ کی دیوار کی اوٹ میں ایک کسان کی لڑکی کی عصمت دری کا واقعہ بیان کیا ہے۔افسانے کا آغاز ہی ان جملوں سے ہوتا ہے:''تکلیف نفرت۔غصّے اور بے بسی سے بھرپور چیخ باغ سے نکل کر بھاگی تو نہر کے کنارے جمع فوجی سپاہی چونک پڑے۔فوجی بوتلوں میں پانی بھرنا چھوڑ کر انھوں نے حیرت

سے باغ کی طرف دیکھا۔ان میں سے کچھ باغ کی طرف بڑھے بھی مگر باغ کے باہر مٹی کی فصیل کے پاس کھڑے ہوئے حوالدار نے انھیں ہاتھ کے اشارے سے منع کیا تو وہ رک گئے۔'' دیکھیے یہاں ایک غیر معمولی بات ہورہی ہے لیکن حوالدار کیسے ایک تجربہ کار اور وفادار ماتحت کی طرح فوجیوں کو روکتا ہے۔ یہاں مماثلت ان بزرگوں کے ساتھ ہے جو بچوں کو اس طرف جانے سے منع کرتے ہیں جہاں بکرا حلال ہورہا ہے۔ایک طرف لڑکی کی چیخ ہے دوسری طرف حوالدار کا شانت سبھاؤ ہے گویا کچھ نہیں ہورہا ہے یا جو کچھ ہورہا ہے وہ تو ہوتا ہی ہے اسے ہونے دو۔ہم اس منظر کی ہولناکی کو محسوس کرتے ہیں اور لگ بھگ انھی جذبات سے دوچار ہوتے ہیں جن کا ذکر افسانہ نگار نے لڑکی کی چیخ کے حوالہ سے کیا ہے۔یعنی تکلیف ،غصہ اور بے بسی ۔تو ضمیر الدین احمد اس افسانے کے ذریعے یہی جذبات ہم میں پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ وہ ایسی جزئیات سے بچتے ہیں جو ہمارے دلوں میں رقّت ،رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا کریں۔مظلوم کے لیے جہاں دل میں گہری ہمدردی پیدا ہوئی نہیں کہ ہمارا جذباتی نظام بدل گیا۔اگر رحم کے جذبے کے تحت ہم اس لڑکی کے پاس ،جس کی آبروریزی ہوئی ہے،یا اس بوڑھے کے پاس جس کے سینے میں سپاہی نے سنگین اتاردی ہے،ٹھہر گئے تو ہمارے آنسو اس نفرت کو دھوڈالیں گے جو فوجیوں کی بہیمیت کے خلاف ہم میں پیدا ہوئی ہے۔ہم جذباتی بن جائیں گے اور انسانیت کا درد محسوس کریں گے۔ہم اس لڑکی اور اس بوڑھے کے لیے کچھ کر نہیں سکتے لیکن ان سے ہمدردی تو کرسکتے ہیں اور ہمدردی کا جذبہ بڑا طاقتور ہوتا ہے،گویا ایک طاقتور جذبے کا سہارا ملتے ہی ہم اتنے بے بس نہیں رہتے۔ لیکن افسانہ نگار تو بے بسی اور نفرت کے جذبات پیدا کرنا چاہتا ہے اسی لیے وہ لڑکی کی صورت نہیں بتاتا۔وہ ایک سپاہی کی آنکھوں کے ذریعے اس کے سسکتے جسم کی ایک جھلک دکھاتا ہے،لیکن اس کے پاس ہمیں ٹھہرنے نہیں دیتا۔ایک کمزور افسانہ نگار اذیت ناک واقعات کے بیان کے ذریعے افسانے کو تکلیف دہ بناتا خود جذباتی بنتا اور ہمیں رقّت میں مبتلا کرتا ہے اور اس طرح ہولناکی کے تاثر کو گزند پہنچاتا ہے۔

ایسا لگتا ہے کہ ضمیر الدین احمد جدید انسانی صورتِ حال کی طرف ایک جذباتی رویّہ متعیّن کرنا چاہتے ہیں۔ یہ انسانی صورتِ حال ایسے احمقانہ تضادات کی حامل ہے کہ آدمی اسے سمجھ نہیں پاتا۔مثلاً یہ فوجی دستہ کسی غیر ملک میں امن قائم کرنے کے لیے بھیجا گیا تھا۔ایسے ہی دوسرے فوجی دیگر ملکوں سے بھی آئے تھے لیکن بجائے امن قائم کرنے کے انھوں نے مقامی لوگوں کو لوٹنا اور ان کی بہو بیٹیوں کی عصمت دری کرنا شروع کیا۔ جب ہمارے فوجی دستے نے انھیں ان کارروائیوں سے باز رکھنے کی کوشش کی تو وہ ان کے خلاف ہوگئے ۔حکم آیا کہ فوجی دستہ

واپس لوٹ آئے۔ واپسی کے اس سفر میں غم و غصّے کے منتقمانہ جذبات کے تحت اس نے قتل و غارت گری کا طوفان بپا کر دیا۔ ہمارا زمانہ ہی نہیں بلکہ پوری انسانی تاریخ ایسے ہولناک واقعات سے بھری پڑی ہے جو انسان کے متمدّن اور اشرف المخلوقات ہونے کے دعوے کی تکذیب کرتے ہیں، اور اسی لیے آدمی انسانی تاریخ اور انسانی عمل اور انسانی کردار کے متعلق ایک حقیقت پسندانہ رویّہ تشکیل دینا پسند کرتا ہے جو جذباتی، رومانی، رجائی، اور آدرش وادی رویّے کے مقابلے میں قدرے قنوطی اور کلبی ہونے کے ساتھ ساتھ انسان کو اس کے قد کے مطابق تراشتا ہے۔ انسان ناقابلِ پیش بینی ہے۔ اس کا برتاؤ غیر یقینی ہے، اس کی تمدّنی جلا اس کی جلد جتنی گہری ہے اور کھال کو ذرا کو کریدیے تو اندر سے بھیڑیا برآمد ہوتا ہے۔ انسان کا کوئی بھی تصوّر مکمّل نہیں ہو سکتا جب تک اس کے شر کے عنصر کو شمار میں نہ رکھا جائے۔

اس افسانے میں تجربہ ایک فوجی دستے کے RAM PAGE کا ہے جو ہماری دنیا کا ایک عام سا معمول بن گیا ہے۔ ہولناکی کا یہ نظارہ ہمارے اندر نفرت، غصّے اور بے بسی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یہ جذبات اس وقت تسکین پاتے ہیں جب ایک مرگھلی کتیا اور اس کے پلّے کو بچانے کے لیے ڈرائیور ٹرک کو موڑتا ہے اور ٹرک تمام فوجیوں سمیت نیچے کھائی میں گر جاتا ہے۔ کتیا اور اس کا پلّا دونوں ٹرک کو نیچے گرتا دیکھتے ہیں۔ پلّا پاس ہی گڑے سنگِ میل کو سونگھتا ہے، ٹانگ اٹھا کر اس پر پیشاب کرتا ہے اور اپنی منزل کی طرف چل دیتا ہے۔ حیوان کو بچانے کے لیے پورا ٹرک اوندھا ہو جاتا ہے اور حیوان اس کی داد پیشاب کر کے دیتا ہے۔ یہ کل انسانی صورتِ حال نہیں ہے لیکن اس کا ایک حصّہ ہے اور ہمیں اس کے ساتھ جینا پڑتا ہے۔ یہ افسانہ اس صورتِ حال کی طرف ہمارے جذباتی رویّے کو متعیّن کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ایک فریب ناخوردہ ذہن کا نظامِ جذبات جذباتی آدمی سے مختلف ہی ہوگا۔

''پاتال'' میں تشدّد کا روپ ملکی اور قومی سطح پر نسلی، لسانی، صوبائی، مذہبی، یا فرقہ وارانہ فسادات کا ہے۔ مدنی زندگی کی اساس باہمی اعتماد پر قائم ہے۔ ایک بن لکھے معاہدے کے تحت آپس میں مل جل کر رہنے والے لوگ یکا یک ایک دوسرے کے قاتل بن جاتے ہیں تو ایک دوسرے پر اعتماد قائم نہیں رہتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ آدمی خود اپنا اعتبار کھو دیتا ہے۔ اسے زندگی کے سلسلے کو قائم رکھنے کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی۔ وہ درندوں کی بستی میں ایک اور اضافہ کرنا نہیں چاہتا۔ وہ بچہ جو بڑے ارمانوں کے بعد بیوی کی کوکھ میں پل رہا ہے اس کا اسقاط کرا دیتا ہے۔ اس افسانے کو پڑھ کر یوسف ظفر کی نظم ''سنّتِ ابراہیم'' یاد آتی ہے۔ اس نظم میں بھی باپ یہ نہیں چاہتا کہ جو کچھ اس نے اس دنیا میں بھگتا ہے اس کا بیٹا بھی وہی بھگتے۔ وہ لڑکے کے گلے پر چھری پھیر کر

سنتِ ابراہیمی کو نئے معنی یا معنیِ معکوس دینا چاہتا ہے۔ یہ نظم اور یہ افسانہ بھی انتہا پسند صورتِ حال میں، ذہن کی ایک تاریک ترین کیفیت کا آئینہ دار ہے۔ کیا ہمارے پاس کوئی ایسے معقول دلائل ہیں جن کے زور پر ہم ان لوگوں کو ایسے اقدامات سے باز رکھ سکیں۔

ضمیر الدین احمد پر ان کے پیشرو اور ہم عصر افسانہ نگاروں کے اثرات کا پتہ چلانا تو بہت مشکل ہے، کیوں کہ وہ شروع ہی سے اثرات سے باہر نکل کر اپنی انفرادیت قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے۔ لیکن اگر کسی افسانہ نگار سے ان کے قرب کو تلاش کیا جائے تو بلاشبہ وہ سعادت حسن منٹو ہی ہوگا۔ ان کے یہاں وہی کفایتِ الفاظ، اجمالِ بیان، حسن ترتیب اور تکمیلِ فن ہے جو منٹو کے یہاں ہے۔ جنس، محبت اور احساسِ خودی کی نفسیات میں بھی منٹو جیسی ہی دلچسپی ہے۔ ڈرامائی، میلوڈرامائی بلکہ سنسنی خیز موضوعات سے وہ منٹو ہی کی مانند گھبراتے نہیں۔ حیرت اس بات پر ہے کہ اتنے قرب کے باوجود ضمیر الدین احمد کا کوئی افسانہ منٹو کے براہ راست اثر کی غمازی نہیں کرتا، یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اثرات کے باوصف وہ کس خود اعتمادی کے ساتھ اپنی انفرادیت کا رنگ نکھارتے رہے تھے۔ بطور ایک منفرد، نستعلیق اور زندگی کا گہرا شعور رکھنے والے فنکار کے ان کا مقام ہمارے صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں ہے۔ وہ بیدی، منٹو اور عصمت کے قد کے نہ سہی ان کے قبیلے کے افسانہ نگار ہیں۔

○○

لکھتے رقعہ، لکھے گئے دفتر

پیارے زبیر رضوی

''ذہنِ جدید'' کے پچھلے یعنی ۲۴ ویں شمارے میں تم نے لکھا ہے کہ اردو زبان وادب کے نام پر مختلف اداروں سے مجموعی سالانہ چار کڑور روپیے کی رقم کا بڑا حصہ سیمیناروں کی بھٹی میں جھونک دیا جاتا ہے،

تم نے بتایا ہے کہ 1997 میں دلّی میں اردو کے بڑے چھوٹے اداروں نے تقریباً دو درجن سیمینار کیے، ایک سے تین چار دن تک جاری رہنے والے ان سیمیناروں میں پانچ سو کے قریب مقالے پڑھے گئے اور اندازاً نصف کروڑ روپیہ اخراجات کے کالم میں لکھ دیا گیا۔ان اخراجات میں شرکا کے لیے روزانہ دو مرغن ضیافتوں کا بل بھی شامل ہے۔

میرے لیے تمھارا یہ تبصرہ تلخ شراب کے جرعات کی مانند تھا۔اگر تلخی گوارا ہو جائے تو نشہ کے کیف کا دوسرا ہی عالم ہوتا ہے۔اول تو اس وجہ سے کہ میں بھی گوناگوں وجوہات کی بنا پر، جس میں سیاست کی شاطرانہ چالیں شامل تھیں اور میں اتنا بدقماش کھلاڑی بھی نہیں تھا، گجرات کی اردو کی اکاڈمی کا چیئر مین ہوں۔نہ صرف یہ کہ خود سیمینار منعقد کرتا رہا ہوں بلکہ دوسرے شہروں میں سیمیناروں میں شرکت بھی کرتا رہا ہوں، اس لیے اکاڈمیوں کے سبب جو ''سیمینار کلچر'' پیدا ہوا ہے اس کلچر کے ولچر یعنی گدھوں کا ایک حصہ بھی ہوں اور ان کے کرتوتوں سے واقف بھی ہوں اور جانتا ہوں کہ مقالوں کی ہڈیاں پچھوڑنے کے بعد مرغن قابوں پر کیسے جھپٹا جاتا ہے۔

مجھے پیشہ ور مدیروں کے مقابلہ میں تمھارے اداریے اس لیے پسند آتے ہیں کہ ان میں زمانے کے ہاتھوں اپنی بے وقعتی کا رونا رونے اور رشک وحسد کی آگ میں جلنے اور مقتدر لوگوں کی جوتیاں سیدھی کرنے کی بجائے زبان وادب کی صحیح صورتِ حال کا عکس ہوتا ہے۔یہ کام کوئی اور پرچہ نہیں کر رہا ہے۔بے شک اس میں خطرہ ایک ادبی رسالہ کو صحافیانہ معرکہ آرائی اور محاذ آرائی کی اسفل سطح پر گرانے کا ہے جس سے تم حزم واحتیاط کے سبب بچ گئے ہو۔لیکن مجھے ہمیشہ خوف رہتا ہے کہ اس دلدل میں تم کہیں پھنس نہ جاؤ کیونکہ اردو اداروں کی بدعنوانیاں زمین سے آسمان تک

پھیلی ہوئی ہیں اور اس میں ایسے ایسے لوگ ملوّث ہیں کہ تاوقتیکہ سب کے چہروں سے نقاب نہ اٹھائی جائے، حق گوئی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ یہ کام تحقیقی صحافت کر سکتی ہے لیکن ادبی نہیں اور جب کرتی ہے تو زرد جرنلزم بن جاتی ہے جس کے تم بھی ہدف ہو اور میں بھی

مثلاً میں نے گجرات کی جانب سے قرۃ العین حیدر پر ایک سیمینار کیا، مس حیدر کی ''آخرِ شب کے ہم سفر'' پر تو میں ایک نہایت ہی ہنگامہ خیز مضمون اظہار میں لکھ چکا تھا۔ میرا مقصد کسی کو خوش کرنا یا پی آر کے ذریعہ انعامات یا اکرامات حاصل کرنا نہیں تھا پھر بھی واویلا یہ مچایا گیا کہ یہ ذاتی مفاد کے لیے تھا۔ دراصل ان رودولی قسم کی عورتوں جیسے لوگوں کی ہمارے یہاں کوئی کمی نہیں کہ آپ کچھ بھی کر لیے، یہاں تک کہ انگریزی ناولوں کا مطالعہ بھی کیجیے یہ لوگ سینے پر دوہتڑ مار کر نوحہ کناں دوڑے آئیں گے کہ زبان مر رہی ہے اور یہ لوگ ذہنی عیاشیوں میں مبتلا ہیں۔ چنانچہ ہمارے اداروں کی سرگرمیوں پر تنقید کا معیار یا تو نہایت پست ہے یا اس کا وجود ہی نہیں۔ کسی میں جرأت ہی نہیں ہوتی کہ ان کرتوتوں کے خلاف آواز اٹھائے۔

تم نے کیا اچھی بات لکھی ہے کہ: ''اس پوری صورتِ حال کا سنگین پہلو یہ ہے کہ زبان وادب کے اس مرگِ انبوہ میں اردو کے اساتذہ، ادیب، اخبار نویس، خیر خواہ سب ہی خوش دلی سے شریک ہوتے ہیں۔ نہ کوئی احتجاج نہ کوئی مزاحمت نہ خفگی نہ غصہ نہ کوئی اصول اور نہ کسی آدرش کی پاسداری، سارا کچھ تماشائی بن کر دیکھتے رہنے کی بے حسی اور تالیاں بجانے کا میراثی پن''۔ یہ بہت سچّے اور خوبصورت جملے ہیں لیکن ان کا اطلاق صرف سیمیناروں پر نہیں بلکہ پوری ادبی صورتِ حال پر ہوتا ہے۔

آج مجروح سلطان پوری بمبئی کے وزیر کے ہاتھوں انعام لینے پر اس لیے احتجاج کرتے ہیں کہ وزیرِ اعلیٰ نے انھیں باعزّت طریقہ پر کھڑے ہو کر انعام نہیں دیا۔ لیکن علی صدیقی کی کانفرنسوں میں، جو اردو ادب کا سب سے بڑا ریکٹ تھا اور خدا جانے کہاں سے حاصل کی گئی دولت کا بے دریغ خرچ تھا، وہ پہنچ جاتے تھے۔ اختر الایمان بھی پہنچ جاتے تھے جن کا میں ہمیشہ عقیدت مند اور پرستار رہا ہوں۔ گوپی چند نارنگ بھی حاضرِ خدمت۔ کسی کو اس وقت خیال نہیں آیا کہ جو کنیڈا امریکہ اور لندن سے گم نام ادیبوں کو لاکھوں کا کرایہ دے کر بلایا جاتا ہے، اس کا جواز کیا ہے۔ اور اردو کی حالت یہ کہ نیّر مسعود جیسا افسانہ نگار، فخر الدین علی احمد کمیٹی کی مالی امداد کے بغیر اپنے افسانوں کا مجموعہ بھی نہیں چھپوا سکتا اور مہینوں کی عرق ریزی کے بعد لکھے گئے اس احقر کے مضامین کو چھاپنے والا کوئی پبلشر نہیں ملتا۔ تم اردو۔ کے اساتذہ اور ادیبوں کا ذکر کرتے ہو کہ وہ

خاموش تماشائی ہیں۔ ارے حضرت! کمیٹیوں میں ہر شخص اپنے مانڈے پر حلوا کھینچتا ہے۔ وہاں تو کتابیں ترجمہ کرنے، مرتب کرنے، مدوّن کرنے کے کام بٹتے ہیں، اور یہ کام آج کل خوشامد بغیر حاصل نہیں ہوتے۔ مجھے اس میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔ بھئی ایک قابل اور محنت کرنے والے آدمی نے گھریلو اور مالی مجبوریوں کی بنا پر کام لے لیا ہے اور ادارے کی اندرونی سیاست جائے جہنم میں وہ ایمان داری اور محنت سے اپنا کام کرتا ہے اور چونکہ قابل آدمی ہے ادب کو اچھا ترجمہ یا اچھی کتاب ملتی ہے۔ لیکن اساتذہ، ادیب، شاعر اور نقاد اور فنکار تو آج اس قدر چپ ہیں زبان بند ہیں، مقتدر شخصیتوں کے رعب داب سے اتنے خوف زدہ ہیں، اس قدر تملق پیشہ ہیں، گروہ بندی اور خود اپنا مقام بنانے کی فکر میں مبتلا ہیں کہ اپنے آقاؤں سے ذرا سا بھی نظریاتی اختلاف کرنے کی ہمت تک نہیں ہوتی۔ تمھارے لفظوں میں کہوں تو نہ کوئی احتجاج نہ کوئی مزاحمت نہ خفگی، نہ غصہ، نہ کسی آدرش کی پاسداری۔ یہ پہلے بھی نہیں تھا، آج بھی نہیں ہے۔ مجھے عرض کرنے دیجیے کہ میری تنقید کا دامن اختلاف اور سخت ترین اختلافات سے بھرا پڑا ہے۔ علی سردار جعفری، ممتاز حسین، محمد حسن، قمر رئیس، شمیم حنفی، محمود ہاشمی، آل احمد سرور، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمان فاروقی۔ اور دوسرے بے شمار چھوٹے بڑے نقاد ہیں جہاں بھی مجھے اختلاف ہوا، برملا کہا اور سخت کہا۔ یعنی معتذرانہ نہیں کہ جوتیوں میں بیٹھ گئے، گھٹنوں پر ہاتھ رکھا، پنڈلیاں دبانے اور کہنے لگے: حضور بات گستاخی کی ہے، کہاں چھوٹا منہ بڑی بات اور آپ کی عظمت بصیرت اور علم کا جو احترام میرے دل میں ہے وہ آپ جانتے ہیں، اس لیے آپ مجھے غلط نہ سمجھیں، لیکن آپ کی یہ بات گو بڑی حد تک درست ہے البتہ اس کا یہ مفہوم، اگر یہی مفہوم ہے، اور یہاں میں غلط ہو سکتا ہوں، لیکن اس سے مجھے دست بستہ اختلاف کی اجازت دیجیے وغیرہ وغیرہ۔ یہ پاجاموں میں کانپتی ٹانگوں والا اختلاف تو باون گزوں کے قد میں مزید باون گز کا اضافہ کرتا ہے، چنانچہ فاروقی کے حلقہ بگوشوں کی یہ بات یاد کیجیے کہ ادب میں شہرت کمانے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ فاروقی کی قد آور شخصیت پر نکتہ چینی کی جائے۔ اپنا طریقہ شمشیر برہنہ والا رہا ہے۔

یہ زخم تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

تم اکیلی جان ادب کے فرعونوں کے خلاف کیا لڑو گے۔ میری طرح تھک کر بیٹھ جاؤ گے کیونکہ ہم مغرب میں نہیں جی رہے ہیں کہ جہاں کی تہذیبی فضا آزاد مشربی، فردیت شناسی اور شعر و ادب کی کیا بات، مذاہب تک میں ناقدانہ عمل کی کارفرمائی پر مشتمل ہے۔ انیسوں دبیریوں کا معاملہ تو سمجھ میں آتا ہے کہ شاعر اپنے پرستار پیدا کرتا ہے گو یہ رویّہ بھی غیر ناقدانہ ہے، لیکن جس زبان کے نقاد

اپنے مریدوں ،پیروں، مقلدوں ،درباریوں ،قصیدہ گویوں ،اور فضیل جعفری کے لفظوں میں چلغوزوں کے ٹولے پالتے ہوں اس میں تنقید تو کبھی پنپ ہی نہیں سکتی ۔چنانچہ نہیں پنپی ۔ فاروقی اور نارنگ بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں ہیں جیسے کہ آرنلڈ ،ایلیٹ ،ومسٹ اور اایلن ٹیری ہیں۔ وہ ادب سے نہیں لسانیات اور اسلوبیات سے آئے اور دوسرے علوم مثلاً علم بیان اور ساختیات میں چلے گئے ۔ یہ علماء کرام ،شاستروں اور پنڈتوں کے قبیلے کے لوگ ہیں جن کے سروں پر دستار فضیلت اور بدن پر عبائیں اور قبائیں ہوتی ہیں ۔لوگ ان کے چرن چھوتے ہیں اور کھڑاویں سر پر رکھتے ہیں ۔ یہ بات پہلے بھی میں اپنے ایک مضمون میں لکھ چکا ہوں کہ مولانا جلال الدین رومی کا یہی تزک واحتشام تھا اور ان کے شاندار جلوس سے دور ایک چاک گریبان سرخ آنکھوں والا آوارہ درویش انھیں دیکھ رہا تھا ۔جب جلوس قریب آیا تو شمس تبریز نے کہا کہ اے مولانا یہ علم وفضل اسی تزک واحتشام کے لیے تھا ۔یہ گریبان چاک سرخ آنکھوں والا درویش ہمارے ادب کے ہر چوراہے پر ،ہر موڑ پر کھڑا نقاد سے پوچھتا ہے ۔یہ سب کس لیے ۔اور یہ درویش منٹو ہے ،بیدی ہے ،میرا جی ہے ،راشد ہے ،یہ وہ فنکار ہے جس نے نوائے سروش سنی ہے ،حیات اور کائنات کے رمز کو پہچانا ہے ۔ادب ایسے لوگوں کے ساتھ تخلیہ میں بصیرتوں اور مسرّتوں سے مالا مال ہونے کا نام ہے یا دربارداری اور شور شرابے کا ۔آج کل تنقید کے نام پر جو کچھ بھی ہو رہا ہے اسے پڑھ کر ایک عجیب اندرونی خلفشار پیدا ہوتا ہے ۔ادب میں اتنی ہی موقعہ پرستی ،جاہ طلبی جھوٹ اور بے ایمانی کا چلن ہے جتنا سیاست میں ۔آدمی کو وقت کے لیے نہیں نشاط کے لیے پڑھتا ہے جوئیں دیکھنا اور مارنا نشاط جوئی نہیں نفسیاتی بیماری ہے ۔

اردو مصنفین کی ڈائرکٹری پر تمھارا تبصرہ بہت اچھا تھا ۔مجھے مسرّت ہوتی ہے جب تم جیسے وہ لوگ اچھی نثر لکھتے ہیں ،نثر لکھنا جن کا کام یا پیشہ نہیں ۔اسی لیے میں جب بھی اختر الایمان کو ملتا ،اور اکثر وبیشتر ملتا تھا ،انھیں خودنوشت لکھنے کی ترغیب دلاتا جس کا اعتراف انھوں نے اپنی کتاب میں کیا ہے ۔اسی طرح میں تمھاری اور ندا کی نثر کا بھی دلدادہ ہوں اور تم دونوں کی آپ بیتیوں کو دلچسپی سے پڑھتا ہوں ۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تمھارا تبصرہ ایک اچھی نثر اور اچھی تنقید کا نمونہ تھا ۔تم جانتے ہو کہ فاروقی اور نارنگ کے درمیان دوستی ہوتی تو نارنگ ضرور ان سے تبصرہ لکھواتے اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ فاروقی کیسا تعریفی تبصرہ لکھتے جو اپنوں کے ساتھ ان کا دستور رہا ہے ۔نارنگ ایک حوصلہ مند آدمی ہیں ،کامیابی ان کے قدم چومتی ہے ،وہ شہرت طلبی کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے ۔حالانکہ شہرت طلبی کی بھی ایک صواب دید ہوتی ہے جس کا تقاضا تھا کہ وہ بہت سے مواقع ہاتھ سے جانے دیتے ۔ڈائرکٹری کا کام بھی ایسا ہی کام تھا ۔

بے چارے عبداللطیف اعظمی یہ کام کرتے ہوئے بوڑھے ہو گئے۔ بھلا اس کام میں نارنگ کو کیا دلچسپی ہو سکتی تھی یعنی پراگ میں بیٹھا جیکبسن کے نظریات پر کام کرنے والا نقاد کسی پہلی بھیت کے شاعر یا دربھنگہ کے ادیب کو، جس کی شہرت قصبہ کے بارہ کھونٹ سے آگے نہیں گئی، کیوں خط لکھے گا کہ اپنی جنم تاریخ اور ان کتابوں کے نام بھیجو جو لیتھو کے پتھروں سے باہر نکلتے ہی دم توڑ چکی ہیں۔ بالفرض اگر اس کام میں نارنگ کا بھی عطیہ ہے تو وہ اتنا ہی ہوگا کہ ان کا نام دوسرے نمبر پر ہوتا۔ صدرِ مملکت کی خدمت میں یہ گراں مایہ تحفہ پیش کرتے وقت کی تصویر میں سب موجود ہیں سوائے عبداللطیف اعظمی کے۔ شاید وہ بیمار ہوں یا کیمرے کو یا مجھے نظر نہ آئے ہوں۔ بہر حال یہ کتاب ایسی نہیں تھی جس پر نارنگ اپنا نام ثبت کراتے تو انھیں شہرتِ دوام ملتی۔ یا نہ کراتے تو ان کی بڑائی میں کمی آتی لیکن عظمت کا تو اصول ہی یہ ہے کہ ہر جانشانِ عظمت ثبت کیا جائے۔ تم لکھتے ہو کہ مذکورہ کتاب میں دوسرے تمام مصنفین کا حتیٰ کہ عصمت چغتائی کا بایوڈیٹا بھی ایک صفحہ میں آیا ہے جب کہ نارنگ کا بایوڈیٹا چار صفحات پر مشتمل ہے۔ تمھیں معلوم ہونا چاہیے کہ نارنگ پر جتنے مضامین لکھے گئے ہیں اتنے عصمت چغتائی پر نہیں لکھے گئے۔ تم اتنی سی بات نہیں سمجھتے کہ اردو ادب میں دو طرح کے لوگ ہوتے ہیں، وہ جن کا بایوڈیٹا ہوتا ہے اور وہ جن کا کوئی بایوڈیٹا نہیں ہوتا، کرنل بشیر حسین زیدی، جمیل الدین عالی، گوپی چند نارنگ اول الذکر لوگوں میں سے ہیں، کتنی انجمنوں کی رکنیت۔ کتنی کانفرنسیں، کتنے سیمینار، بیرونی ممالک کے سفر، انعامات، القابات اور اردو قاعدے سے لے کر بے قاعدہ ادب پر کتنی باقاعدہ کتابیں۔ عسکری سلیم احمد اور باقر مہدی کے بایوڈیٹا اور کیا ہو سکتے ہیں سوائے اس کے کہ اتنی خرافات پڑھنے میں زندگی گزاری۔ بایوڈیٹا ان کتابوں سے جو پڑھی گئی ہیں مرتب نہیں ہوتا بلکہ ان کتابوں سے، جو لکھی گئی ہیں اور جنھیں کوئی نہیں پڑھتا، مرتب ہوتا ہے۔ یہ نہ بھولو کہ ناقد بطور قاری کے نکھٹو کی ایک قسم ہے جس سے سوائے کتابیں پڑھنے کے اور کوئی کام نہیں ہوتا۔ وہ چوہا جو چوہوں کی دوڑ میں شامل نہیں اسے دوڑنے اور آگے نکل جانے والے چوہوں پر رشک نہیں آتا۔ کیوں کہ رشک اس کام پر آتا ہے جو وہ کرنا چاہتا ہے اور نہیں کر سکتا۔ افتخار امام صدیقی نے مجھے بڑے خلوص سے لکھا تھا کہ آپ ایسی باتوں سے بے نیاز ہیں لیکن اپنا بایوڈیٹا شاعر کے لیے دے دیجیے۔ صاحب بے نیازی کا کیا سوال ہے، لیکن بے عظمت کی طرح میں بن بایوڈیٹائی آدمی ہوں۔ یہ کوئی قلندرانہ صفت نہیں ہے کیونکہ تصویر کوئی مانگتا ہے تو بڑی چھچھوری خوشی حاصل ہوتی ہے اور حالی کی طرح مفلر باندھ کر ہی کھنچواتا ہوں، اکبرالہ آبادی کی طرح اول جول ٹوپی اوڑھ کر نہیں۔ لوگ مجھ سے پوچھتے ہیں کہ اب تو آپ ریٹائر ہو چکے کیا کرتے ہو۔ میں کہتا ہوں کتابیں پڑھتا ہوں۔ وہ کہتے ہیں ہاں وہ تو کرتے ہی ہو اس

کے علاوہ کیا کرتے ہو۔ان کا مطلب ہوتا ہے کہ مسلمان بچّوں کے لیے انگریزی میڈیم اسکول چلانے یا تبلیغی جماعت میں جانے کا کوئی مفید یا نیک کام۔بات دراصل یہ ہے کہ جس کے پاس ''علاوہ'' کام ہوتے ہیں وہ کتابیں نہیں پڑھتا ہے اور جو پڑھتا ہے وہ ''علاوہ'' کام نہیں کرتا۔ہم جیسے لوگوں کو دیکھ کر تو سیّد کام کرتا تھا جیسے لوگوں کو حیرت ہوتی ہے کہ یہ بی اے کیسے ہو گئے، انھیں بیوی کیسے مل گئی اور بچے کیونکر ٹھکانے لگے۔ہمیں دیکھ کر غیبی طاقتوں پر ان کا یقین پختہ ہو جاتا ہے۔کتابیں پڑھتے ہوئے ہم دوسروں کو نہیں خود کو بھی کبھی کبھی اچنبھی لگے۔آج سے سو سال ادھر پیدا ہوتے تو پوری زندگی طلسم ہوش ربا میں نکال دیتے۔یہ اس زمانے میں نکھٹوؤں کا کام تھا، آج کے زمانہ میں جیسا کہ فاروقی صاحب نے کر دکھایا، کارنامہ ہے۔

شاہد علی خاں نے مجھ سے کہا تھا کہ ''کتاب نما'' سلسلہ کی ایک کتاب مجھ پر بھی آنا چاہیے۔نارنگ اور فاروقی کی تصویریں آنکھوں کے سامنے گھوم گئیں اور میں تصویر کے لیے وہ پوز سوچنے لگا جو مجھے ان دونوں سے زیادہ دلربا بناتا۔خوشی کا یہ لمحہ گریز پا ثابت ہوا اور ہاتف نے آہستہ سے کان میں من آنم کہ من دانم کا اردو ترجمہ کہہ سنایا۔میں نے کہا خاں صاحب کتابیں نظریہ سازوں پر لکھی جاتی ہیں، فقرے بازوں پر نہیں۔ایک صاحب مجھ پر پی ایچ ڈی کرنا چاہتے تھے کیونکہ تحقیق کے لیے موضوعات کی اب قدرے کمی واقع ہوئی ہے کہ لوگوں نے ممنوعات کی طرف ہاتھ بڑھانا شروع کیا ہے۔میں نے انھیں مشورہ دیا کہ فنکار پر مقالہ لکھنے کے لیے علم کی ضرورت نہیں لیکن تنقید پر ڈاکٹریٹ کے لیے علم بہت ضروری ہے۔چنانچہ تمھیں ایسا نقاد پسند کرنا چاہیے جس کا علم تمھارے علم کی کمی کو پورا کر سکے۔فدوی کے پاس فقروں کے علاوہ علم کے فقر کی دولت ہے۔پھر جو بھی علم ہے وہ انگریزی کتابوں کا فیض ہے، جو عبارت ہے سرقہ و توارد ہے۔اب اس لقمہ اندوز اور پیوند دوز نے کون سا خیال کہاں سے اٹھایا ہے یا چرایا ہے اس کی کھوج میں آپ جناب نکلیں گے جب کہ آپ کی انگریزی بھی ڈیڑھ پانو پر چلتی ہے تو عمر کی کون سی منزل میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری لینے واپس آئیں گے۔ممکن ہے اس وقت تک پی ایچ ڈی پرائمری اسکول ٹیچر کے لیے ضروری مقام حاصل کر چکی ہو۔

ادب آدمی ادیب بننے کے لیے نہیں پڑھتا، یہ شوقیہ چیز ہے۔دنیا میں کروڑوں آدمی ہیں جو ناول اور افسانے پڑھتے ہیں۔ان میں سے چند ہوتے ہیں جو اپنی خداداد تخلیقی صلاحیت کی بنا پر ناول نگار بن جاتے ہیں۔ہمارے یہاں تو اکثر افسانہ نگاروں کا آغاز تو صادق سردھنوی اور تیرتھ رام فیروز پوری سے ہوا ہے۔دستوئیفسکی اور مارسل پروست میری طرح اور بہت سے لوگوں نے پڑھا جن میں تخلیقی صلاحیت نہ تھی اور وہ افسانہ کا ایک بھی انڈا نہ دے سکے اور زندگی بھر کڑک

مرغی کی طرح ٹیں ٹیں کرتے رہے جو اُن کی تنقید کہلائی۔ منٹو سے لے کر سریندر پرکاش تک سب کی یاترا کا آغاز تیرتھ رام سے ہوا ہے۔ تو پھر ہم۔ نے یہ کیا گڑبڑ لگا رکھی ہے کہ جب تک نقاد اپنی خرافات سے زمین ہموار نہیں کرتا ادب پیدا نہیں ہوتا۔ جدیدیت کی زمین بنجر ہو چکی۔ لہٰذا اب مابعد جدیدیت کی کھاد ڈالی جائے تو جو بوئیں گے اور گیہوں کا انتظار کریں گے۔ دنیا کی کسی زبان میں نقادوں نے اتنی زبردست دھاندلی نہیں پیدا کی جتنی کہ اردو میں فاروقی اور نارنگ۔ نے کر رکھی ہے۔ یہ دنیا کی تاریخِ ادب کا عدیم المثال دور ہے جس میں نقاد کہتا ہے کہ اب بغیر کہانی کے افسانہ لکھا جائے گا اور اب کہانی کو واپس لایا جائے گا۔ مہاتماؤں کے دیس میں ادب میں بھی مہاتما ہی پیدا ہوتے ہیں ادیب نہیں۔ ادیب ان کے سامنے دوزانو بیٹھتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زمانہ میں چلن کس کا تھا فنکاروں کا یا نقادوں کا۔ کوئی رسالہ اٹھا کر دیکھیے تو نام جوش، فراق، راشد، فیض، میراجی مختار صدیقی، مجید امجد، اختر الایمان، سردار جعفری، کیفی، مجروح، مجاز، جذبی، کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، بلونت سنگھ، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، ہاجرہ اور خدیجہ مستور، جیلانی بانو، قرۃ العین حیدر کے نظر آتے۔ یہ ایک اہم مسئلہ ہے کہ ان فنکاروں نے احتشام حسین، آل احمد سرور، ممتاز حسین، عبادت بریلوی، محمد حسن اور قمر رئیس کو کتنا پڑھا، اور ان کی تنقیدوں اور رایوں پر کتنا اعتبار کیا۔ فاروقی نارنگ تو آج کے افسانہ نگاروں کے خدا بنے بیٹھے ہیں۔ یہ ہمارا المیہ نہیں تو کیا ہے کہ میلان سازی نقاد کر رہا ہے، فنکار نہیں، ان نقادوں کی آمریت کے خلاف آواز بھی مجھ جیسا ہی ایک نقاد بلند کر رہا ہے فنکار نہیں۔ ہمارے گجرات کے ایک سیمینار میں جب نقادوں نے اس طرح کی پنڈتائی اور حکمرانی بنانی شروع کی تھی تو اس زمانہ کے نوجوان افسانہ نگار۔ نے برسرِ محفل کہا تھا کہ یہ لوگ کیسے ہیں، کیسی باتیں کرتے ہیں کیا ان کے گھر میں عورتیں ہیں یا نہیں۔ ان سے سمبھوگ کرتے ہیں یا نہیں۔ نقاد چُپ اور سیمینار دھم تھا۔ بات بڑی انسانی سطح پر تھی۔ عورت سے سمبھوگ کیجیے۔ ادب کو بھوگیے۔ بہت سے لوگوں کے نزدیک تو کتاب کے ساتھ معاملہ جنسی اور بایولوجیکل سطح پر ہی ہوتا ہے۔ فدوی۔ کے ایک پرانے مضمون کا فحش جملہ ہے کہ خراب ناول اس عورت کی مانند ہے جو منزل نہیں ہوتی۔ نظریہ سازی ہم نے بھی کی ہے لیکن ایسے ہی فقروں میں جو پاٹھ شالاؤں کے پنڈتوں کے لیے نہیں، بلکہ ان شوقین مزاجوں کے لیے ہیں جو ادب کے کوٹھوں کی ہیرا پھیری کرتے ہیں۔ افسانہ نگاروں کی ریڑھ کی ہڈی میں قوت تخلیق ہی نہ ہو تو آپ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی جوارشوں کے مرتبان انھیں چٹوا دیجیے، حجلۂ عروسی میں نہ چولی مسکے گی نہ گجرا مہکے گا۔ بند شیروانی کے بٹن کی مانند کتابی ادب پیدا ہوتا رہے گا جو دوزانو بیٹھ کر نقادوں کی خدمت میں پیش کیا جائے گا اور نقاد اپنی جھاڑ پھونک سے اس میں جان پیدا کرتے

کی کوشش کریں گے۔ پورا اردو ادب آج ایسی بانجھ عورتوں کا منظر پیش کرتا ہے جو انسانی یا افسانوی شکل وصورت پر ایک بچہ جننے کی خاطر فاروقی اور نارنگ کے آستانوں کے چکر کاٹ رہی ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں تو ایسے گل گودنے بچے اتنی کثیر تعداد میں پیدا ہوئے کہ نقادوں کو تو ان کے کان میں اذان دینے کی سعادت بھی نصیب نہیں ہوئی۔ بچے ہاتھوں ہاتھ لیے گئے اور کسی ایک افسانہ نگار پر مارکسی نقاد ڈھنگ کی تنقید نہ لکھ سکے۔ اپنی نظریہ سازی پر لیپاپوتی کرتے رہے جس کے پوپڑے دیکھتے ہی دیکھتے اکھڑ گئے۔

آج افسانہ نگار، شاعر، اساتذہ سب دو ٹولیوں میں بٹ چکے ہیں۔ ان سے یہ توقع کہ وہ اپنے آقاؤں کے خلاف آواز بلند کریں، عبث ہے۔ تم نے آواز بلند کی، فضیل نے جنگ چھیڑی تو اسے نارنگ اپنے خلاف ایک سوچی سمجھی سازش کہتے ہیں۔ میں تمھاری حق گوئی اور جرأت مندی کی داد دیتا ہوں۔ لیکن حالات ایسے ہیں کہ آدمی جانبداری سے بچ نہیں پاتا۔ نیا ورق نارنگ کی حمایت میں اور فاروقی کے خلاف محاذ کا شکار ہو گیا ہے۔ ساجد رشید جو بطور افسانہ نگار تا حال اپنی شناخت پیدا نہ کر سکے انھیں نارنگ، مابعد جدیدیت، مارکسزم اور کمٹ منٹ کی مالائیں پہنا کر فاروقی کی طرف تانی ہوئی برق انداز کے بارود کے طور پر استعمال کر رہے ہیں۔ تمھارے پرچے میں چودھری ابن النصیر کا خط تمھاری مدیرانہ صوابدید کو گزند پہنچاتا ہے۔ چودھری نے اپنے خط میں نارنگ پر یہ چوٹ کی ہے کہ نارنگ پر جو بھی حملے کیے جاتے ہیں ان کا سخت جواب وہ خود لکھتے ہیں اور دوسروں سے لکھواتے ہیں اور جگہ جگہ اپنے خلاف لکھنے والوں کی مذمت کرتے رہتے ہیں، جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی کو ان میں سے کوئی بھی مرض لاحق نہیں۔ میرا خیال ہے چودھری ابن النصیر کے اس خط کے کچھ حصے خود فاروقی کے لکھوائے ہوئے ہیں۔ ''سوغات'' کے شماروں میں فاروقی پر معمولی سی تنقید کو فاروقی اور ان کے حواری برداشت نہیں کر پائے۔ ''شب خوں'' میں جن لوگوں نے فاروقی پر جرح کی انھیں بری طرح ذلیل کیا گیا، یہ میرا اور میرے احباب کا عام تاثر ہے۔ نارنگ بھی دوستوں کے دوست لیکن دشمنوں کے دشمن ہیں اور وہ ادبی اور نظریاتی اختلاف کو اپنی ذات پر حملہ تصوّر کرتے ہیں۔ شمیم حنفی پر سخت مضمون لکھنے کے باوصف چونکہ ان سے میری دوستی برقرار تھی اور میں جب بھی دہلی جاتا تو ان کے یہاں قیام کرتا یا ان سے ملنے جاتا تو نارنگ نے، جن کا مکان راہ میں پڑتا تھا، بڑا دلچسپ جملہ کہا تھا ''تم اپنے کشتوں کو دیکھنے جایا کرتے ہو، ہم بھی راہ میں پڑے ہیں کبھی کبھی آجایا کرو۔'' میں اس خوش طبعی کا عاشق ہوں اور نظریاتی جنگ کو شخصی بنانا نہیں چاہتا۔ نظریاتی اختلافات اس لیے ضروری ہیں کہ نہ ہوں تو ہمالہ جیسے بڑے نقادوں کی بڑی حماقتوں میں ادب کے ننھے ننھے پھول دب کر رہ جائیں۔ نارنگ ہوں یا فاروقی، باقر مہدی ہوں یا

محمود ایاز، سردار جعفری ہوں یا قرۃ العین حیدر میں نے کسی سے کوئی چیز نہیں مانگی۔ میری بارہ کتابیں چھپ چکی ہیں کسی کتاب میں کسی نقاد یا ادیب کا دیباچہ نہیں۔ فلیپ پر کسی کی کوئی رائے نہیں۔ کسی مدیر، مبصّر یا نقاد کو اپنی کتاب پر تبصرے کے لیے ایک خط نہیں لکھا۔ ایسا نہیں کہ ان باتوں کو میں معیوب سمجھتا ہوں۔ دنیا بھر میں بڑے ادیبوں کی کتابوں میں دیباچے بھی ہوتے ہیں اور رائیں بھی ہوتی ہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ ان باتوں سے میں بے نیاز ہوں گویا یہ میری درویشانہ صفت ہے۔ بس یوں سمجھیے کہ ان باتوں کی طرف طبیعت نہیں آتی۔ میرے لیے ادب ایک دوسرے ہی منطقے کی چیز ہے۔ میں اس منطقے کا باسی ہی نہیں ہوں جہاں لوگ اپنے امیج بناتے ہیں اور عظمتوں کے جھنڈے گاڑتے ہیں۔ مجھے نئے لکھنے والوں کی خوش نودی نہیں چاہیے میں ان کی حوصلہ شکنی کرنا بھی نہیں چاہتا لیکن حوصلہ افزائی کے تحت کھری تنقید سے گریز کرنا بھی پسند خاطر نہیں۔

نظریاتی وابستگی کے خلاف میں اتنا لکھ چکا ہوں کہ دوبارہ اس دلدل میں گرنا نہیں چاہتا۔ نظریات سرکی جوئیں ہیں جس کی ہمیں عادت پڑ گئی ہے، ان کے بغیر ہم جی نہیں سکتے۔ تخلیقِ ادب کاروبارِ شوق ہے اور زندگی سے براہ راست معاملہ کرتا ہے۔ کسی فنکار کو کسی نظریہ کے چشمہ کی ضرورت نہیں پڑی اور ایسے رنگین چشمہ نے اس کی نظر کو ہمیشہ تنگ اور کوتاہ کیا ہے۔

نارنگ نیا ورق کے تیسرے شمارے میں اپنے مضمون میں لکھتے ہیں: ''ادب اگر آئیڈیالوجی کا غلام نہیں ہوتا، ادب آئیڈیولوجی سے یکسر بے نیاز بھی نہیں ہوتا۔'' آئیڈیولوجی چاہے مذہب کی ہو یا سیاست کی، اس کی غلامی کے نتائج ہم نے زندگی اور ادب میں بھگتے۔ اس لیے ادب آئیڈیولوجی سے بے نیاز ہوا۔ بے نیاز ہو کر بھی وہ ان اقدار سے بے بہرہ نہیں ہوا جو ادب میں ہزاروں سال سے جاری و ساری ہیومنزم کی روح کی زائیدہ تھیں۔ ادب ایروز یا حیات بخش قوتوں کی تخلیق ہے، موت کی طاقتوں کا ہتھیار نہیں۔ لہٰذا دردمندی، آزادی، نشاط آفرینی، حسن کاری اس کی سرشت کا حصّہ ہیں۔ وہ نفرت کے نہیں محبّت کے ہی نغمے گاتا ہے۔ عشق، حسن اور مسرّت کے یہ اسباق اس نے براہِ راست زندگی کے تجربات پر تخلیقی تخیل کے عمل کے ذریعہ حاصل کیے ہیں۔ کسی آئیڈیولوجی سے نہیں۔ ان قدروں کا حامل ذہن ظلم وستم، استحصال اور استیصال، دل آزاری اور اذیت دہی سے نفور اور ذہن، جسم اور روح اور فطرت کی عطا کردہ مسرّتوں کا جویا ہوتا ہے۔ یہ فنکار کی فن کے ذریعہ دنیا کو اتنی بڑی عطا ہے کہ اس کے سامنے فلسفوں اور مذاہب کے عطا کردہ نظریات اور تصوّرات بھی ہیچ ہیں۔ لہٰذا ادب کے لیے آئیڈیولوجی نہیں بلکہ انسان اور زندگی سے ایک تخیلی اور فکری رشتہ ضروری ہے۔ ہم لوگ شاعرانہ فکر کو فلسفہ، نظریہ اور آئیڈیولوجی میں بدلنے کے عادی رہے ہیں۔ فنکار نے جیسے ہی مظلوم کی مظلومیت کا ذکر کیا کہ ہم اس کے ہاتھ سے قلم چھین

کر بندوق تھما دیتے ہیں۔ ہم آرٹ اور زندگی تک میں امتیاز نہیں کرتے کہ آرٹ آرٹ ہے زندگی نہیں۔ تو پھر آرٹ اور آئیڈیولوجی میں کیا فرق کریں گے۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ ترقی پسندی کے ردِعمل میں گوپال متل کے ساتھ نارنگ کو امریکی لابی کا آدمی گردانا جاتا تھا فاروقی کو نہیں اور فدوی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ اتنی قابلیت اور اہلیت پیدا ہی نہیں کی کہ کسی بھی لابی میں بار پاتا۔ آج نارنگ کہتے ہیں کہ: ''میں کمیونزم کا حامی ہوں نہ تھا لیکن سوشلزم کی خوبیوں کا پہلے سے زیادہ معترف ہوں۔ سوویت یونین بھلے ہی ریزہ ریزہ ہو گئی لیکن مارکسزم کی آزاد تعبیروں اور سوشلزم کی معنویت ختم ہو گئی ہو ایسا بھی نہیں۔ بلکہ یہ معنویت آج کی دنیا میں بالخصوص تیسری دنیا کے ملکوں میں اور ہندستان میں پہلے سے زیادہ ہے۔'' آگے چل کر وہ کہتے ہیں: ''مابعد جدیدیت چونکہ کسی نظریہ کو حتمی نہیں مانتی اور بعض مفکرین نطشیائی تشکیک کو بھی جائز قرار دیتے ہیں۔ تاہم زیادہ تر یہاں کے مفکرانہ ترجیحات کا دھارا بائیں بازو کی 'آزاد' اور 'کشادہ' سوچ کے ساتھ ہے چنانچہ اردو میں بعض سکہ بند جدیدیوں کا اس نئی فکر سے بھڑکنا فطری ہے۔''

میں نارنگ سے صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ جہاں تک آزاد اور کشادہ سوچ کا تعلق ہے تو حافظ، اقبال کو ہضم نہیں ہو سکے جو اسلامی آئیڈیولوجی کے اسیر تھے۔ کبیر اور میرابائی کو پوری سناتن دھرمی آئیڈیولوجی آج تک قبول نہیں کر سکی۔ منٹو اور بیدی کو ترقی پسند ہضم نہیں کر سکے کیونکہ فنکارانہ تخیل زندگی کی جن صداقتوں کا احاطہ کرتا ہے وہ تو کسی بھی مذہبی اخلاقی اور فلسفیانہ نظام میں سما نہیں سکتیں۔ آپ کیوں فنکار سے مطالبہ کرتے ہیں کہ تجھے فنکار بننے کے لیے مارکسزم یا اسلامزم یا ہندوتو کا حامی بننا پڑے گا۔ تینوں کا بلکہ دنیا کی ہر آئیڈیولوجی کی طاقت اقتدار اور جبر کا بھانڈا پھوٹتا ہے تو صرف ادب اور آرٹ کی دنیا میں پھوٹتا ہے۔ ترقی پسندوں نے جس طرح روسی کمیونزم کی چیرہ دستیوں کی پردہ پوشی کی اور ان کے درباری شاعروں کا رول نبھایا اس کے خلاف جدیدیت شدید ردِعمل تھی۔ اور اس ردِعمل کا ثمر یہ ہے کہ فنکار کسی بھی آئیڈیولوجی کا حلقہ بگوش بنے بغیر پوری ذہنی آزادی، دردمندی، اور زمینی اور آسمانی خداؤں کے خلاف مکمل باغیانہ رویہ کے ساتھ زندگی کے دکھ سکھ اور طربیہ اور المیہ کی بات کر سکتا ہے۔ وہ اپنی آنکھ سے دنیا کو دیکھ سکتا ہے اور اس کی تفہیم اور تعبیر کے لیے اپنی بصیرت اور صواب دید سے کام لے سکتا ہے۔

منٹو، راشد، اختر الایمان، مجید امجد اور جدید فنکاروں نے یہی کیا۔ ادب میں قدر فنکار کی نظر کی ہے جو اس کی اپنی بھی ہو سکتی ہے۔ اور دوسروں کے مستعار نظریہ سے کہیں زیادہ آفاقی ہمہ گیر، عمیق، بصیرت افروز، اور دردمندانہ ہو سکتی ہے۔ کیونکہ فنکار زندگی کو کلیت اور اصلیت میں دیکھتا ہے اور اس کے ہر المیہ اور طربیہ کا شاہد ہے۔ چاہے وہ تاریخی ہو یا انفرادی۔ یہ نظر نقاد کے

پاس نہیں ہوتی اور اگر ہوتی ہے تو بڑے فنکاروں کی عطا ہوتی ہے۔ اسی لیے تنقید وہی بڑی ہوتی ہے جو ادب سے جنم لیتی ہے، کمیٹیڈ ادب کو جنم دینے والی نظریاتی تنقید اگر فلسفہ میں کالعدم نہیں ہوتی تو پمفلٹ بازی میں تباہ ہوتی ہے۔

ترقی پسندوں کی طرح نارنگ کی کمٹ منٹ کی باتیں بھی ان فنکاروں کے دلوں میں جو روشن ضمیر، روشن خیال، انسان دوست، فاشزم دشمن اور باغی بلکہ انارکسٹ ہیں احساس جرم پیدا کرنے کی ایک کوشش ہے۔ کیوں کہ مارکسیوں کا وطیرہ رہا ہے تنگ نظر مولویوں کی مانند کہ جو اُن کے ساتھ نہیں وہ ان کا دشمن ہے یا گمراہ ہے۔ تیسری دنیا کی زبوں حالی کے نام پر ہمدردی وصول کرنا بھی اب بہت سستا اور زنگ آلود ہتھکنڈہ رہ گیا ہے۔ پورا مشرق ہو یا افریقہ یا تیسری دُنیا وہ ایسے مسائل کا شکار ہے، جن پر ایک لاکھ ٹن کاغذ سیاہ کرنے کے باوجود ان کا کوئی حل کسی کو نظر نہیں آتا۔ اسی لیے آج کا فنکار کہتا ہے کہ میں خدا نہیں ہوں کہ پوری دنیا کو چلانے کا ذمہ لوں۔ لیکن وہ جو فنکار نہیں اس کے لیے یہ دعویٰ مشکل نہیں کہ میں مارکسی ہوں جو خدا سے بھی بڑی طاقت ہے کیونکہ خدا کی لکڑی میں آواز نہیں ہوتی خدائی فوجدار کی لکڑی میں ہوتی ہے۔

مابعد جدیدیت کی باتیں کرنے والوں کو پتہ تک نہیں کہ ٹی وی نٹ ورک۔ کمپیوٹر، اور الکٹرونک عہد کی فکر اب ٹکنولوجیکل عہد کی فکر سے بھی مختلف ہوگئی ہے، اور اب انیسویں صدی کا مارکسزم تو ابتدائی صنعتی دور کا فلسفہ تھا۔ اس فلسفہ پر سقوطِ روس تک کوئی اضافہ نہیں ہوا کیونکہ وہ ایک آمر اور جابر ریاست کے جبر، پروپیگنڈہ اور خریدی ہوئی یا سنگینوں کی نوک پر لکھوائی ہوئی سکالر شپ کا شکار رہا۔ نارنگ آج مغرب کے نئے مارکسیوں کی مثالیں دیتے ہیں۔ مغرب میں تو ہر خیال کو سکہ چلتا ہے۔ آدمی غریبی پر کتاب لکھتا ہے اور کروڑ پتی بن جاتا ہے۔ ساختیات ردِ تشکیل اور مابعد جدیدیت کے خلاف بھی تو وہاں زبردست ردِ عمل ہے جو مارکسزم کو بھی ملیامیٹ کرتا ہے اور یہ ردِ عمل نظریاتی نہیں ہے فنکارانہ ہے۔ وہاں فنکار کہہ سکتا ہے اور کہتا ہے جو یہاں کا فاروقی اور نارنگ کے آستانوں کا جبہ سا فنکار کبھی نہیں کہہ سکتا کہ میں اپنی فکر، مشاہدے، تجربہ، زبان تکنک اور اظہارِ بیان موضوع اور مسائل کے انتخاب میں آزاد ہوں۔ ایسا نہ ہوتا تو آج پورا مغرب بھی اردو کے ایوانوں کی طرح سناٹوں کا ہولناک منظر پیش کرتا۔ وہاں تخلیق کے ہنگامے، گہما گہمی، اور چہل پہل ہے کیونکہ فنکار کا اپنے ماحول، اپنے گردوپیش، اور ہر آن بدلتی دنیا سے رشتہ تخلیقی، اور تخیلی اور جدلیاتی ہے، اور کسی نظریہ کا محتاج نہیں۔

نارنگ ایڈورڈ سعید کی مثال دیتے ہیں۔ انھیں ایڈورڈ سعید کا وہ مضمون پڑھنا چاہیے جس میں اسلامی ممالک کی بنیاد پرستی اور آتنک واد کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ پاکستان کی بنیاد میں،

ایران کے انقلاب میں اور دوسرے ممالک کی دہشت گردی میں وہی سیاست کام کر رہی ہے جس کی اساس اسلامی آئیڈیولوجی پر تھی۔ اسلام کی طرح ہندوتو کو بھی آج تک ایک سیاسی طاقت کا روپ دیا جارہا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان مسائل پر ہمارے یہاں اور دنیا بھر میں دانشورانہ مباحث نہیں ہوتے۔ لیکن ان میں ان لوگوں کو کیا دلچسپی جن کے ہاتھ میں بندوق ہے۔ جو ایکٹیوسٹ ہیں یا پھر جو صرف ادب کے مولوی ہیں۔ ان کی فکر کے پیمانے تو طے ہو چکے۔ ان کے لیے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ میں مارکسٹ ہوں، میں مسلمان ہوں اور مجھے اس پر فخر ہے۔ گرو سے کہو کہ میں ہندو ہوں۔ میرا سیدھا سوال ہے ان لوگوں کو ادب سے کیا لینا دینا۔ پہلے بھی انھوں نے پمفلٹ بازی کی تھی، اب بھی کر رہے ہیں۔ نارنگ کی پمفلٹ کا ایک نمونہ دیکھیے۔ وہ لکھتے ہیں۔ ''مجھے نہ چودھراہٹ کا شوق ہے نہ لیڈری کا نہ ادبی اسٹبلشمنٹ بنانے کا۔ مزاجاً میں اِن باتوں سے نفور ہوں، ایسا ہوتا تو میں بھی دس بیس برس پہلے رسالہ نکال چکا ہوتا۔ بیوی کا زیور بیچ بیچ کر اس کو زندہ رکھتا، ملکوں ملکوں ایجنٹ مقرر کرتا اور پیٹرو ڈالر اور پاؤنڈ سڑلنگ کے کھاتے کھولتا اور ہر سال امریکہ کینڈا خریدار بنانے اور چندے اُگانے جاتا اور تاثر یہ دیتا کہ میں جاہلوں کی تربیت کرنے جارہا ہوں اور اردو کی نسلوں پر احسان کر رہا ہوں میں نے تو زندگی بھر جو بھی کیا گھاٹے کا سودا کیا۔''

اس پیراگراف کا ہر لفظ جھوٹ ہے اور ایسے جملے تو شاہ دولا کے چوہے بھی لکھ سکتے ہیں۔ میری کتاب فکشن کی تنقید کا المیہ، جس کے نارنگ بڑے مدّاح ہیں اور وجہ ظاہر ہے، اس میں میں نے فاروقی کی فکشن پر تنقید کا کچا چٹھا ایک کر دیا ہے لیکن اس میں محولہ بالا قسم کا ایک بھی جملہ نہیں ہے کہ مذکورہ مضمون پر میں نے چار مہینے محنت کی، تین مرتبہ دہرایا اور لگ بھگ بیس پچیس کتابوں کا مطالعہ کیا۔ فاروقی نارنگ کو کم علم بلکہ جاہل کہتے ہیں۔ نارنگ کی رائے ادھر ظاہر ہے۔ یہ اس عہد کے اردو کے عظیم ترین نقادوں کے نظریاتی اختلافات کی ایک مثال ہے جس سے اردو تنقید کے معیار کا پتہ چلتا ہے۔

اور میری جان زبیر! گو تمھارے سر پر تال نکل آئی لیکن نظریات کی جوئیں پالنے کی بدعادت سے تم بھی تو بچ نہیں سکے۔

ریاض احمد کا نہایت ہی لچر اور صحافیانہ مضمون چھاپ کر تم نے مدیرانہ صوابدید کا ثبوت نہیں دیا۔ کیا فاروقی، یہ فدوی اور دوسرے سینکڑوں لکھنے والے چونکہ مارکسسٹ نہیں اس لیے فاشسٹ ہیں، فرقہ پرست ہیں، کمزوروں اور غریبوں، عورتوں اور بچوں پر کیے جانے والے مظالم میں شریک ہیں یا ان کے خاموش تماشائی۔ کیا ہم سامراجی ایجنٹ ہیں، امریکی سرمایہ کے خریدے ہوئے ہیں نئی تھیوری کے مبلّغ ہیں۔ پیٹرو ڈالر کون منگاتا ہے، امریکہ اور خلیجی ریاستوں کے چکر کون

لگاتا ہے، راک فیلر فاؤنڈیشن کی اسکالرشپ کسے ملتی ہے، انعامات اور اکرامات سے کون نوازے جاتے ہیں، سیمینار کے نام پر اپنے حواریوں کے اجتماع کون کرتے ہیں، علی صدیقی کی کروڑوں روپے کی کانفرنسوں میں ایک ایسے آدمی کی، جس کا تعلق ادب الجاہلیہ سے ہے، جوتیاں کون سیدھی کرتا ہے۔ ہمارا گناہ صرف یہ ہے کہ ہم خاموش بیٹھے یا تو راشد اور فیض کو پڑھتے ہیں۔ یا منٹو کی رنڈیوں پر مضامین لکھتے ہیں۔ پھر ہمارے گلے میں وہ تعویذ کیوں لٹکایا جاتا ہے جوان حروف کے اعداد سے لکھا گیا ہے جن کے ذریعے فرانس میں کمیونسٹوں کی الیکشن میں جیت، چی گوارا کی برسی اور علی سردار جعفری کے گیان پیٹھ انعام کے مژدہ جاں فزا سنائے گئے ہیں۔ سچ بات یہ ہے کہ کمیونسٹوں اور مولویوں کا پورا طائفہ فنکاروں کو چین سے جینے دینا نہیں چاہتا اور جب وہ کامیاب ہوتا ہے یعنی اشتراکی ریاست اور نظام مصطفوی قائم کرتا ہے تو اس کا پہلا نشانہ فنکار اور عورت ہوتی ہے کیونکہ وہ آزاد مشربی کا دشمن ہے۔ بھاجپا کو ہندوراج قائم کرنے دو۔ عورتیں ستی ہوں گی اور فنکار سولی پر چڑھائے جائیں گے کیونکہ فنکار ہمیشہ ستم رسیدوں کے ساتھ رہے ہیں۔

اردو میں جدیدیت کا، شب خون کا، فاروقی کا اور ان کے ساتھ نارنگ، شمیم حنفی، فضیل جعفری، اور دوسرے بہت سے نقادوں کا جن میں یہ احقر صف نالین میں ہے (اسی لیے ہر ایک کی جوتیاں اسی کے سر پر رکھتا ہے اور جو تم پیزار کرتا ہے) ہم سب کا کارنامہ یہ تھا کہ ادب کو ادب کے طور پر دیکھنے کا سلیقہ پیدا کیا اور تخلیقی تجربات کے باب وا کیے۔ یہ جو نارنگ الزام لگاتے ہیں کہ اردو میں جدیدیت مغربی وجودیت کی اُترن اور خالص ہیئت پسندی تھی جس نے ادب کو سماجی ڈسکورس اور سماجی معنویت سے محروم کیا اور اب نئی نسل اسے دوبارہ قائم کر رہی ہے تو عرض ہے کہ سماجی معنویت کی سب سے زیادہ بحث اس خاکسار نے کی ہے اور لکھا بھی انھیں ادیبوں، شاعروں اور افسانہ نگاروں پر جن کے یہاں سماجی ڈسکورس تھا۔ مثلاً حالی، بیدی، منٹو، راشد، مجاز، وغیرہ وغیرہ۔ لیکن میں نے جدید افسانہ کو یک قلم مسترد کیا۔ اور جدید نقادوں کے خلاف بہ شمول فاروقی اور نارنگ ہمیشہ برسرِ پیکار رہا۔ میری ان متضاد حرکات کا جو اگر دھاندلی پن نہیں تھیں، جواز کیا تھا۔ صرف یہ کہ اگر آرٹ کا فارم درست نہیں، افسانہ کی ہیئت ٹھیک نہیں، اظہار و بیان اور وضعی رشتوں کے ساتھ فنکار کا برتاؤ سلیقہ مندانہ نہیں تو سماجی معنویت بھی غارت ہوتی ہے۔ اگر فارم یا ہیت ناقص ہے تو افسانہ میں خام کارانہ رومانیت، ہیجانی جذباتیت، خطابت اور نعرہ بازی، کرافٹ اور صنعت کاری اور واضح منصوبہ بندی پیدا ہوتی ہے۔ جو آرٹ نہیں KITCH ہے۔ اول الذکر معائب کرشن چندر اور احمد عباس کے یہاں اور موخرالذکر معائب بلراج مین را اور انور سجاد کے یہاں پیدا ہوئے جن کے مدح خوانوں میں باقر مہدی اور فاروقی جیسی دو متضاد شخصیتیں تھیں۔ اور دونوں

کے خلاف مجھے لڑنا پڑا۔ میں چونکھی نہیں بلکہ نان آرٹ کے ہزار مکھی راون کے خلاف ہزار مکھی لڑائی لڑتا رہا ہوں اور اس پورے انتشار میں میں نے اگر اپنا فکری ارتباط قائم رکھا تو اس کا سبب صرف یہ تھا کہ میں نے ادبی نظریات کی پھسلتی زمین کی بجائے ادبی تجربات کی پائدار زمین پر قدم جمائے رکھے۔ میں بہت عملی، عام پسند، عقل عامہ، رکھنے والا ادب کا نشاط جو قاری تھا اور آج بھی ہوں۔ مجھے نظریاتی علم برداری اور چودھراپن کے سہارے لے کر اپنی عظمتوں کے جھنڈے نہیں گاڑنے تھے۔ مجھے فاروقی پر بھی اعتراض تو یہی ہے کہ انھوں نے ہمیشہ ہیئت پسند تنقید کے پورے امکانات کو کھنگالا نہیں جو نظم و افسانہ کی ہیئتی ساخت کے جز رس مطالعہ کے ذریعہ موضوع کی سماجی نفسیاتی اور اخلاقی معنویت کی پرتیں کھولتی ہے۔ افسانوں اور نظموں کے جو تجزیاتی مطالعے میں نے پیش کیے ہیں وہ اسی ناقدانہ رویّہ کا نتیجہ ہیں۔ نارنگ مغربی وجودیت کی اترن کی بات کرتے ہیں۔ ان کے چلغوزے وجودیت کی داخلیت پسندی، مریضانہ ذہنیت اور سماج اور سیاست سے الگاؤ کی بات کرتے ہیں۔ ان بے وقوفوں کو (میرا مطلب نارنگ نہیں چلغوزوں سے ہے) پتہ نہیں کہ مارکسزم کمٹ منٹ اور سماجی اور سیاسی معنویت کا سب سے زیادہ ذکر تو مغرب کے وجودی ادب کے سلسلہ ہی میں ہوتا ہے۔ اور سارتر اور کامو، اور سائمن دی بوائٹر کا پورا لٹریچر سماجی اور سیاسی ڈسکورس قائم کرتا ہے۔ دراصل یہ لوگ وجودی ادب کی ابجد سے بھی واقف نہیں ہیں۔ وجودیت نظریہ نہیں فلسفہ ہے اور شکسپئر اور دوستووسکی سے لے کر بیکٹ اور موسل تک کے ادب میں وجودی تخیل کی عکس ریزیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

نارنگ فاروقی کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ''موصوف جدیدیت کے نام پر روایتی کلاسکیت کے منافع بخش کاروبار میں لگے ہوئے ہیں۔'' یہ باکسنگ میں ایک اچھا پنچ ہے۔ نارنگ تو اب یہ بات کہتے ہیں، میں تو پہلے کہہ چکا ہوں کہ علم بیان کے اوراق پارینہ سے فاروقی کو کچھ حاصل ہونے والا نہیں، میں یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ ہیئت پسند تنقید کا اطلاق فاروقی نے نظمیہ شاعری کی بجائے غزل پر کیا۔ جس کے مفرد اشعار صنعت کاری کا نمونہ تو پیش کرتے ہیں لیکن نظم کی ہیئتی ساخت میں استعاراتی اور علاقائی دروبست کا وہ التزام ہوتا ہے جس کے تجزیہ میں ناقدانہ نابغہ کے جوہر کھلتے ہیں۔ پھر فاروقی رعایتِ لفظی کے چکّر میں ایسے پھنسے کہ غزل کا دائرہ بھی رنگ ناتخیت میں محدود ہو گیا اور انھیں اچھے اور برے شعروں کی تمیز بھی نہ رہی جس کی طرف مرحوم محمود ایاز، مغنی تبسم نے اشارہ کیا تو فاروقی بہت چراغ پا ہوئے۔ بات وہی ہے جو میں نے کہی کہ فاروقی کے حوصلے ادبی نقاد بننے کے کم اور عالم و فاضل بننے کے زیادہ تھے۔ یہی بات نارنگ کے لیے بھی کہی جاسکتی ہے۔ ان کے کام کا آغاز اردو مثنویوں کے ہندستانی مآخذات سے ہوتا ہے۔ اس کے

بعد ان کے ہاں جو مضامین ہیں وہ اسلوبیات پر ہیں۔ جن کی فہرست یہ ہے (۱) اسلوبیاتِ میر (۲) اسلوبیاتِ انیس (۳) اسلوبیاتِ اقبال (۴) صوتیاتی نظام (۵) صرفیائی اور نحویائی نظام (نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں) خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت۔ ذاکر صاحب کی نثر۔ میرا خیال ہے ان مضامین کا تعلق بھی دقیانوسی کلاسیکیت سے ہے، جب ترقی پسند تحریک کے شباب کا زمانہ تھا اس وقت سیّد محمد عقیل اردو مثنویوں پر اور قمر رئیس پریم چند پر پی ایچ ڈی کر رہے تھے۔ پھر نارنگ نے کرخنداری اردو میں تحقیق کی اور وسکانسن میں امریکنوں کو اردو پڑھائی جو نہایت ہی غیر تخیلی اور مدرّسانہ کام تھا یعنی اس میں اردو کے گریجویٹ اور پوسٹ گریجویٹ طلباء کو ادب پڑھانے کا چیلنج بھی نہیں تھا۔ پیشہ میں عیب نہیں نہ دو فاروقی کو نام، لیکن میں دوں گا کہ صبح سے شام تک زندگی کے قیمتی سال ڈاک کے نظام کو ٹھیک کرنے میں گنوائے اور اگر نہیں تو کیا آفس میں بھی وہ وہ شیکسپئر ہی پڑھا کرتے تھے۔ جب ترقی پسندی کے شباب کا زمانہ تھا تو یہ خاکسار بمبئی کی جاگتی جگمگاتی سڑکوں پر آوارہ پھرتا تھا۔ اور یہی زمانہ پنگوئن کی کتابوں کا حیرت ناک دور تھا کہ دو روپیے میں دوستووسکی اور ٹالسٹائی مل جایا کرتے تھے۔ بھیونڈی کانفرنس میں جب دیویندر اسّر سے پہلی بار ملاقات ہوئی تو ہماری عمریں بیس بائیس کے ہیر پھیر میں ہوں گی اور اسّر جب سارتر اور کامیو اور وجودیت پر بات کرتا تو میرے لیے یہ باتیں الہام والقا تھیں۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ ہم عصر منظر میں جینا ایک نقاد کی ذہنی تربیت کے لیے بہت ضروری ہے۔ یہ تربیت درس گاہوں میں نہیں تخلیقات، میلانات، رجحانات اور تحریکات کی آندھیوں کے درمیان ہوتی ہے۔ فاروقی اور نارنگ دونوں کلاس روم کے آدمی ہیں۔ جدیدیت کے علم برداروں کے طور پر انھیں جو ناقدانہ معاملہ اپنے وقت کے اہم مسائل کے ساتھ کرنا چاہیے تھا وہ انھوں نے نہیں کیا۔، اپنے مطالعہ اور اپنی تحریروں میں ان کے یہاں وہ بے ساختگی اور برجستگی نہیں جو عصری اور کلاسکی ادب سے زندہ اور توانا رابطہ پیدا کرنے سے ہوتی ہے۔ شعر شور انگیز ہو یا ساختیات دونوں میں ادب کے روح پر ور مطالعہ کی بجائے کلاس روم کی بو بھری ہوئی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ دونوں کا ادب کی طرف رویّہ شوقیہ نہیں، پیشہ ورانہ اور منصوبہ بند تھا۔ اسی لیے وہ جدید فنکاروں کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے۔ ترقی پسند نقادوں کو بھی اپنے علم اور عظمت چودھراہٹ اور اسٹیبلشمنٹ کے جھنڈے گاڑنے تھے وہ اپنے فنکاروں کے ساتھ بھی انصاف نہ کر سکے۔ عصمت بیدی اور منٹو پر لکھتے تو ان کی تنقید کی آزمائش بھی ہوتی اور ان کی تنقید بڑی تخلیقات کے ذکر سے فکر و نظر کی عظمت بھی پاتی۔ فاروقی اور نارنگ نے جدیدیت کا چیلنج قبول نہیں کیا۔ میر ہوں یا اسلوبیات، عصری ادبی مسائل سے آنکھیں چار نہ کرنے اور اپنی ایکسپرٹائز میں پناہ گزینی کے بہانے ہیں۔ نقاد تو احتشام حسین، آل احمد سرور،

عسکری اور سلیم احمد تھے۔ان کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ شوقیہ ادب پڑھتے تھے اور شوقیہ مضامین لکھتے تھے۔ بے شک ان کے فکری اور دانشورانہ سروکار تھے۔لیکن ان کے یہاں خودرائی کا وہ غلغلہ نہیں تھا کہ صرف انھیں پر ادبی صداقتوں کا نزول ہوا ہے۔سرور صاحب اور احتشام حسین کا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی تنقیدیں پڑھ کر قاری کو احساس ہوتا ہے کہ وہ بھی ادب کے متعلق اس طرح گفتگو کرسکتا ہے۔اسی لیے ان دونوں نے نئی تنقید کی روایت قائم کی اور بیسیوں کو نقاد بنایا۔شعر شور انگیز جیسی کتاب لکھنے کی خواہش اور ترغیب کس میں پیدا ہوسکتی ہے۔ یہ چاول پر قل ھواللہ لکھنے کا کام ہے جو آدمی چاول کے گودام میں بیٹھ کر نہیں کرتا۔

نارنگ سماجی معنویت کی مالا جپتے ہیں لیکن شاعر ار فنکار کے لیے تو صدیوں سے یہ بات کہی جاتی ہے کہ شاعر ٹھہری نظر سے زندگی کو دیکھتا ہے اور مکمل زندگی کو دیکھتا ہے۔ایلیٹ کا مشہور قول ہے کہ شاعر جب خود کو لکھتا ہے تو پورے عہد کو لکھتا ہے۔ورڈزورتھ تو شاعری کو انسانیت کا خاموش اداس سنگیت کہتا ہے۔شاعری لفظوں کے ذریعہ کی جاتی ہے اور الفاظ زبان کا حصّہ ہیں، شاعری شاعر کی تخلیق ہے لیکن زبان تو سماج کی پیداوار ہے۔ہاں بعض حالات میں فنکار اور سماج کے بیچ فاصلے پیدا ہو جاتے ہیں، کیوں اور کیسے۔ان مسائل پر بحث فاروقی اور نارنگ نے نہیں کی اس خاکسار نے اپنے مضمون ''اے پیارے لوگو'' میں کی ہے کیوں کہ میں ادبی مسائل پر سوچا کرتا تھا اور ادبی نظریات جو مانگے ہوئے اور سیاسی مصلحتوں سے خالی نہیں ہوتے ان کے جھنڈے لے کر گھوما نہیں کرتا تھا۔

فاروقی اور نارنگ واقعی فکشن کے اچھے قاری ہوتے تو علامت پسندی کی خاطر حقیقت نگاری جو فکشن کا جزو لاینفک ہے کی اس بے دردی سے گردن نہ مارتے۔ان دونوں نے بڑی سفاکی سے چھری پھیری ہے فکشن کی شہ رگ پر اور آج بھی ان دونوں کو اپنے کیے پر افسوس نہیں ہے۔لیکن چونکہ دونوں میں ٹھن گئی ہے اس لیے ایک دوسرے کو الزام دیتے ہیں کہ افسانہ سے زندگی کا خون بہت بہہ گیا، اور وہ محض تجریدہ رہ گیا۔ میں علامتی، تمثیلی اور تجریدی افسانہ کے خلاف نہیں تھا گو میں حقیقت پسند فکشن کا قاری تھا اور ہمیشہ کہتا رہا کہ حقیقت نگاری کے بغیر ناول اور افسانہ زندہ نہیں رہ سکتا۔ میں علامتی اور تمثیلی فکشن کو بھی اپنی حدود میں قبول کرتا تھا اور میں نے یہ احمقانہ بات کبھی نہیں کہی کہ علامتی افسانہ سماجی معنویت سے عاری ہوتا ہے۔میرا تو جھگڑا یہ تھا کہ علامتی افسانہ کے نام پر ہمارے ہاں خلیل جبرانیت اور ٹیگوریت اور ادبِ لطیف پیدا ہو رہا ہے۔ میں سریندر پرکاش، اور انتظار حسین کا ہمیشہ مداح رہا۔لیکن فاروقی اور نارنگ اس وقت بھی جس قسم کے نان آرٹ کو حد درجہ ناکارہ ادب کو اردو قارئین کے سر، جدیدیت اور نئی فنکاری کے نام پر

منڈھ رہے تھے وہ مجھے قبول نہیں تھا۔ میرا معاملہ بالکل بایولوجیکل ہے کہ جو عورت مجھے پسند نہیں میں اس کے ساتھ سو نہیں سکتا۔ اور جو یرقانی اور برفانی ناول اور افسانہ مجھ میں حرارت نہیں پیدا کرتا اسے میں خواب گاہ کی کھڑکی سے باہر پھینک دیتا ہوں۔ اچھی کتاب کی تعریف اس سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتی ہے کہ اسے پڑھ کر ایک وجد ایک نشہ ایک دیوانگی کی کیفیت طاری ہو جائے۔ یہ آل احمد سرور کا اسلوب ہے جس سے وہ لوگ بارہ پتھر دور رہتے ہیں جن کے نزدیک ادب فرزانگی ہی فرزانگی ہے، شیریں دیوانگی نہیں۔ غرض یہ کہ جدید افسانہ میں مسئلہ سماجی معنویت کا اتنا نہیں تھا جتنا کہ اچھے اور خراب آرٹ کا تھا جس کی پرکھ میں تنقید کے یہ دونوں تیس مارخاں ہمیشہ ناکام رہے، اور آج بھی ہیں اور ہمیشہ رہیں گے کہ زبان اور شاعری کے علاوہ ناول اور افسانہ اور ڈرامہ کا ان کا مطالعہ سطحی ناقص اور محدود ہے۔ میں پوچھتا ہوں قمر احسن کی ''آگ الاؤ اور صحرا'' پر فاروقی نے رطب اللسانی کی جو خراب کتاب تھی۔ اس کی نئی کتاب پر وہ کیوں خاموش ہیں جو خوبصورت افسانوں کا مجموعہ ہے۔ قمر احسن کا یہ مجموعہ غیر معمولی ہے، اس پر سیمناروں میں کتنی بحث ہوئی مطلب یہ کہ اگر فاروقی سماجی معنویت کے منکر رہے ہوتے تو سردار جعفری، مخدوم، اختر الایمان، محمد علوی، ندا فاضلی، انتظار حسین، سریندر پرکاش، سید محمد اشرف کی تعریفیں نہ کرتے۔

نارنگ کا لایا ہوا نیا فرقہ مابعد جدیدیت ذہن کی آزادی کا مژدۂ جاں فزا سناتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فاروقی کی جدیدیت نے شعر و ادب کی ایسی بکتر بند ہیئتی تعریف کی کہ ذہن ان کے نظریہ کا اسیر ہو گیا۔ میں کہتا ہوں لعنت اس تخلیقی ذہن پر جو کسی بھی نقاد کے نظریے کا اسیر ہو جائے آخر ترقی پسندی کے زمانہ میں منٹو اور بیدی مارکسی نظریات کی جکڑ بندی سے کیسے آزاد ہوئے۔ اقبال کے بعد مسلمانوں میں اسلامی شاعر کیوں نہیں پیدا ہوئے۔ جب شاعری تک کے اثرات ختم ہو جاتے ہیں تو نظریہ کیا کرے گا۔ بے شک فاروقی اپنی انفرادی حیثیت میں ابہام، پیچیدگی، صنعت کاری، تہہ داری، حتیٰ کہ ہر قسم کی فنی تجرید پسندی، ندرت اور جدّت کے قائل رہے۔ لیکن ظفر اقبال کے ساتھ ساتھ وہ محمد علوی شہریار اور ندا فاضلی کے بھی چاہنے والوں میں ہیں۔ جدیدیت تو اظہارِ بیان کی مکمل آزادی کی داعی تھی۔ موضوع کے انتخاب میں کوئی قدغن نہیں تھا۔ اس آزادی کا فائدہ اگر فنکاروں نے نہیں اٹھایا کیونکہ ان میں تخلیقی صلاحیت ہی کالعدم تھی تو اس میں فاروقی کا کیا قصور؟۔ فاروقی قصوروار وہاں ٹھہرتے ہیں اور نارنگ بھی کٹہرے میں ان کے ساتھ ہیں جب وہ بونوں کو بانس پر چڑھاتے رہے اور خاشاک کے تودوں کو دماوند ثابت کرتے رہے۔ فاروقی کا سب سے بڑا کارنامہ جو میری نظر میں ان کا ادبی گناہ تھا یہی تھا کہ انھوں نے تخلیقی تجربات کو مکمل آزادی دے رکھی تھی۔

باقر مہدی بھی تجرباتی ادب کے بڑے دلدادہ تھے اور اسی لیے مین رااور انور سجاد کے مدّاح۔ جدید ادب کا دلدادہ ہونے کے باوصف میرا ادبی مذاق کافی کنزرویٹو تھا جس کی بنا پر باقر مہدی نے مجھ پر پیارے دقیانوسی کے عنوان سے خاکہ لکھا تھا۔ باقر کی بڑی خواہش تھی کہ میں ایچ بی جانسن کو پڑھوں جس نے الگ الگ کارڈ پر ایک ناول لکھی تھی جسے گنجفہ کی طرح پھینٹ کر آپ جس طرح چاہیں پڑھ سکتے تھے۔ میں نے یہ ناول پڑھنے سے انکار کردیا لیکن کانکریٹ اور سرریلسٹ شاعری کی ان کے یہاں جو کتابیں تھیں اس سے لطف اندوز ہوتا رہا۔ باقر تو خود کو انارکسٹ کہتے تھے اور اس میں شک نہیں کہ بغاوت کی آخری منزل انارکزم ہی ہے۔ لہٰذا نارنگ کی یہ بات بالکل لغو ہے کہ فاروقی کی جدیدیت نے فنکار سے تخلیق کی جو آزادی چھین لی تھی ان کی منکوحہ مابعد جدیدیت وہ دوبارہ بحال کرے گی۔ بے شک فنکار کو مکمّل آزادی ملنی چاہیے۔ لیکن آزادی سے بڑھ کر بھی ایک آزادی ہے جو آزدی کو استعمال نہ کرنے کی آزادی ہے ـــــ یعنی آزادی فنکارانہ ڈسپلن کا سرچشمہ ہے۔ فنکار کو آزادی ہے کہ وہ آزاد غزل اور تجریدی افسانہ لکھے لیکن وہ اس آزادی کا استعمال نہ کرنے میں بھی تو آزاد ہے۔ ہم ایسے فنکاروں کی قدر کیوں نہیں پہچانتے۔ انعام لینا بری بات نہیں۔ مبارک سلامت۔ لیکن سارتر اگر ایک کروڑ کا انعام نہیں لیتا تو اس کی قدر ایک کروڑ سے ایک روپیہ زیادہ ہوتی ہے۔

دراصل نارنگ اور فاروقی اردو تنقید کے وہ جڑواں بچّے ہیں کہ جڑے ہوئے ہوں تو لگاؤ ہے الگ ہو جائیں تو لاگ ہے، لیکن رشتہ برقرار ہے۔ چنانچہ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ دونوں زبان اور اسلوبیات کے تھنوں پر پلے، جدیدیت کے عہد میں جواں ہوئے۔ دونوں کو ایک ساتھ عظمت کا ہوکا ہوا اور ایک ہی وقت میں دونوں کو شہرت کی کتیا نے کاٹا۔ ذہن، علم اور شخصیت کے اعتبار سے دونوں میں یگانگت اتنی ہے کہ ان کی چشمک، اردو ادب کی تاریخ کا سب سے زیادہ بے کیف، بے لطف اور بیزار کن معرکہ بن گئی ہے۔ ہماری حالت اس صاحبِ خانہ کی ہوگئی ہے جسے سمجھ ہی نہیں پڑتی کہ اس کا کانا باورچی کانی باورچن کے ساتھ آنکھ لڑا رہا ہے یا آنکھ دکھار ہا ہے یا آنکھیں چار کررہا ہے یا دو کررہا ہے۔ پتہ نہیں چلتا کہ دونوں گتھم گتھا ہورہے ہیں یا معانقہ کررہے ہیں۔ چاہے ہم یہ نہ دیکھ پائیں کہ عظمت کی اس ڈربی ریس میں کس کا گھوڑا آگے ہے لیکن یہ تو صاف نظر آتا ہے کہ نہ تو ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں۔ یہ ان لوگوں کو نظر نہیں آئے گا جو اردو تنقید کے سقراط اور بقراط پر نازل ہوئے آسمانی صحیفوں کو ناظرہ پڑھتے ہیں اور معانی سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔ اس معرکہ میں نہ تو غالب کے پرزے اڑتے ہیں نہ شمشیر کا عریاں ہونا عیدنظارہ بنتا ہے۔ وجہ صاف ہے کہ دونوں کے بیچ عقائد کا بھی ایسا فرق نہیں کہ شیعہ سنی ہوجائے۔

دونوں کی جیبھ پر جیکبسن کا ورد ہے اور دریدا پر درود دونوں بھیجتے ہیں۔ دونوں کے حجرۂ تنقید اپنے ہی نام کے ذکر جلی سے گونجتے ہیں اور دونوں کے یہاں حبس دم کا ایک سا عالم طاری ہے۔ اگر عقائد کا فرق ہے بھی تو فرق یدین اور آمین بالجہر سے زیادہ نہیں جس میں فنافی الادب لوگوں کو کوئی دلچسپی نہیں۔ کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ مِلّتیں رسوم وقیود سے پیدا ہوتی ہیں اور جب مٹ جاتی ہیں تو اجزائے ایماں ہو جاتی ہیں۔ ترقی پسندی، جدیدیت مابعد جدیدیت کے مٹنے کے بعد جو چیزیں بچ جاتی ہیں وہی ادب کا ایمان ہوتی ہیں یا زیادہ سکولر اور دیوندر اسّر کے لفظوں میں کہیں تو ادب کی آبرو ہوتی ہیں۔

بہر حال اب فاروقی کو برلا سیٹھ کا پانچ لاکھ کا سرسوتی انعام مل گیا تو ان کا وزن بھی نارنگ کے پدم شری کے ہم وزن ہو گیا۔ ساہتیہ اکاڈمی کا انعام تو فاروقی کو اپنی ایک چھوٹی تقطیع اور کم اہم مضامین کی کتاب پر اس وقت ملا تھا جب نارنگ اکاڈمی کے کرتا دھرتا تھے اور فاروقی کے دوست۔ اپنی ساختیات والی کتاب پر انعام کے لیے نارنگ کو کسی دوست کی ضرورت نہیں تھی کیونکہ اکاڈمیاں وہ اپنی پتلون کی پچھلی جیب میں لیے پھرتے ہیں۔

انعامات اور اکرامات کے علاوہ ان دو نقادوں پر پی ایچ ڈی کے مقالات کا سلسلہ جاری ہے۔ ''شب خون'' میں فاروقی پر مقالے کا اشتہار ہر ماہ نظر نواز ہوتا ہے۔ نارنگ کے پاس رسائل نہیں اس لیے وہ ایسی اشتہار بازی کے قائل نہیں۔ وسائل ہیں سو اشتہار کی جگہ مقالہ ہی منصۂ شہود پر جلوہ افروز ہے۔ مجھے اس وقت نام یاد نہیں آ رہا ہے۔ تمھیں یاد آ جائے تو فٹ نوٹ میں لکھ دینا۔ بہار شریف کے کسی شریف زادے نے لکھا ہے اور حق بات یہ ہے کہ بہت خوب لکھا ہے یعنی جہاں تک ڈاکٹریٹ کے مقالات کا تعلق ہے اسے میں اچھے مقالوں میں رکھوں گا۔ مقالہ نگار نے اپنے موضوع سے یعنی نارنگ سے انصاف کیا ہے۔ یہ بات تو میں راجندر سنگھ بیدی پر شمس الحق عثمانی کے مقالے کے بارے میں بھی نہیں کہہ سکتا جو انھوں نے نارنگ کی نگرانی میں لکھا۔ اور جس سے فاروقی بھی سند لیتے ہیں اور جس کی ناقدانہ اہمیت کے قائل مرحوم محمود ایاز بھی تھے۔ یہ تعریفیں سرپرستانہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ عثمانی، بیدی کے کسی ایک افسانہ کی تفہیم، تعبیر اور تنقید اس طرح نہ کر سکے کہ وہ گنجینۂ معنی کا جوہر پا سکتے۔ یہ بات میں نے انھیں اس خط میں بھی لکھی تھی جو نذرانۂ محبت کے طور پر موصولہ کتاب کی رسید پر انھیں خلوص و محبت سے لکھا تھا۔ ان تجربات سے اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ نقادوں پر تنقید لکھنا بہت آسان ہے فنکاروں پر لکھنا بہت مشکل۔ ایک بار علی سردار جعفری نے وزیر آغا پر انور سدید کی لکھی ہوئی کتاب مجھے دکھائی اور بڑی حسرت سے کہا کہ ہمارے یہاں شاعروں پر ایسا کام کیوں نہیں ہوتا۔ میرا پھر وہی جواب تھا شاعری پر تنقید نکتہ سنجی اور نکتہ

آفرینی کی متقاضی ہے جو مشکل کام ہے جب کہ نقاد کے یہاں تصوّرات اور نظریات بنے بنائے مل جاتے ہیں جن پر حاشیہ آرائی مشکل نہیں۔ ''افکار'' کے سردار جعفری نمبر کے کمزور ترین حصے اس کے تنقیدی مضامین ہیں اور خوبصورت ترین حصہ سردار کی نظموں کے علاوہ ان کے مضامین اور مصاحبے ہیں۔ حاصلِ کلام یہ کہ تنقید میں بھی ہم نقادوں کا ہی حق ادا کرتے ہیں، فنکاروں کا نہیں، اس سے تو یہی بات سچ ثابت ہوتی ہے کہ ہمارا دور تنقید کا ہے تخلیق کا نہیں اور یہ کوئی دل خوش کن بات نہیں بلکہ الم ناک صورتِ حال ہے۔ کیا وجہ ہے کہ جتنے اچھے مضامین ہم نے فاروقی اور نارنگ پر لکھے اتنے اچھے سردار جعفری، راشد، بیدی یا منٹو پر نہیں لکھ سکے۔

پروفیسر عبدالحق کی مرتبہ کتاب ''ارمغانِ نارنگ'' کو دیکھیے۔ حسنِ صورت اور حسنِ معنی کا نادر مجموعہ ہے۔ مجھ جیسے لوگوں کو تو خود پر ایسی کتاب کا خواب دیکھنا حسینہ عالم کو نکاح میں لانے کی آرزو کے مترادف ہے۔ اتنی دیدہ زیب کتاب کو پڑھ کر ساقی بک ڈپو دہلی کی چھپی ہوئی منٹو کے افسانوں کی کوئی کتاب ہاتھ میں لیتا ہوں تو لگتا ہے کہ کسی قتالۂ عالم کی جگمگاتی خواب گاہ سے نکل کر کسی ٹکیائی کی گندی غلیظ کوٹھری میں داخل ہو رہا ہوں۔ یہ بھی تنقید کی تخلیق پر برتری کا ثبوت ہے بے شک یہ تنقید کا دور ہے اور یہ عہد فاروقی اور نارنگ کے نام لکھا گیا ہے۔ دوسرے نقاد تو ان کے باراتیوں میں بھی نہیں بلکہ ان پھٹے حال چاکروں جیسے لگتے ہیں جو سر پر گیس کی بتیاں لے کر چلتے ہیں جن کی روشنی میں ان دولھوں کے سہروں کے پھول جگمگاتے ہیں۔ خاکسار اس بیگار سے بچ گیا کیونکہ اپنی تنقید کے تانگے میں منٹو اور بیدی کی عورتوں پر ہاتھ صاف کرتا رہا۔ ادب میں بھی کوٹھوں کی ہیرا پھیری کی لت آدمی کو درباداری کی بے کیف زندگی سے بچائے رکھتی ہے۔

درباداری اور شخصیت پرستی ہماری گھٹی میں پڑی ہوئی ہے۔ تملق پیشگی ذہنی نشو ونما کی راہ کا سب سے بڑا روڑا ہے۔ ادب میں فاروقی اور نارنگ کا وہ غلغلہ رعب اور دبدبہ ہے کہ ان کے نام سے بحر و بر کانپتے ہیں۔ رسالہ ''آج کل'' میں تنقید کے پچاس سال پر عتیق اللہ کا مضمون دیکھیے عتیق اللہ وہ نوجوان تھا جس سے میں نے بہت سی توقعات وابستہ کی تھیں لیکن کردار میں صلابت نہ ہو تو ذہانت بھی رال ٹپکاتی چاپلوسی بن جاتی ہے۔ ایسے مضامین پڑھ کر لگتا ہے کہ دنیا میں بے عیب ذات تو خدا فاروقی اور نارنگ کی ہے۔ شخصیت پرستی کی اس سے زیادہ شرم ناک مثال اور کیا ہوگی کہ جن خداؤں کو عتیق اللہ پوجتے ہیں فاروقی کے ہاتھوں ان کی شکست وریخت کو بھی تعبیرات کے مگھم جنگلوں میں بھٹک کر جھیل جاتے ہیں۔ جب پورا مضمون مدح کی رال میں لت پت ہو گیا تو رنگینیِ داماں کے لیے خون کے چھینٹوں کی ضرورت محسوس ہوئی تا کہ یہ بھرم پیدا کر سکیں کہ ان کی ناقدانہ نظر کمزوریوں کا پردہ فاش کر سکتی ہے۔ اس مقصد کے لیے ظاہر ہے فدوی کا سر حاضر

تھا لہٰذا قلم کیا گیا۔ نارنگ اور فاروقی جیسے بڑے نقادوں کی حرف گیری میں نقصان مایہ اور شماتت ہم سایہ کا خوف تھا۔ مجھ جیسے بے سروساماں کے ساتھ معاملے میں زیاں تھا نہ سود تھا۔ عتیق اللہ ضرورتوں کے مطابق مقتدر لوگوں کی تعریف میں رطلب اللسان رہے ہیں چاہے وہ قمر رئیس ہوں، محمد حسن ہوں یا اب فاروقی اور نارنگ۔ ایسے لوگوں کی مدح خوانی سے نہ میں خوش ہوتا ہوں نہ حرف گیری سے کبیدہ خاطر۔ دراصل یہ لوگ میرے لیے کوئی وجود ہی نہیں رکھتے۔ فاروقی اور نارنگ کے درباروں کے باہران کی شناخت بھی کیا ہے۔ پچاس پچاس سال کے ہونے آئے کسی ایک شاعر یا افسانہ نگار پر ایک چیز ایسی نہیں لکھ پائے جو اپنا اعتبار قائم کرتی۔ ان کی پہچان صرف اتنی ہے کہ صاحب اقتدار لوگوں کے حواریوں میں ہیں۔ اردو تنقید کا منظر نامہ ہی یہ ہو تو سردار جعفری کو نقاد کہاں سے ملیں۔ جدید افسانہ ہو یا جدید تنقید۔ قاری کے لیے نہیں صرف نقاد کے لیے لکھی جاتی ہے۔ نقاد خوش تو بازی مار لی۔ قارئین جائیں جہنم میں۔

چنانچہ ہمارے یہاں ساختیات پر جو مضامین لکھے گئے ان میں عام قارئین کا کیا عام نقادوں تک کا خیال نہیں کیا گیا۔ اشکال کا یہ عالم ہے کہ ان مضامین کو وہی لوگ پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں جو علم رمل یا جفر یا اسی قسم کے کسی اور تانترک علم کا گیان رکھتے ہیں۔ اشکال، تعقید اور گنجلک ایسا کہ لگتا تھا مطالعہ کے کمرے میں بیٹھ کر پڑھنے کے لیے نہیں لکھے گئے بلکہ شمشان میں بھبھوت ملکر آدھی رات کو اگر ان کا جاپ کریں تو شاید کچھ سدّھی حاصل ہو۔

نظام صدّیقی ہوں یا قمر جمیل، ضمیر احمد بدایونی ہوں یا قاضی افضال ایسی سنگلاخ زبان میں ساختیات پر دھاڑتے تھے گویا یہ شیریں زبان اردو کے نقاد نہیں خوں خوار پہاڑی قبائلوں میں سے ہیں جو بانگڑ و بولتے ہوئے میدانِ نقد میں در آئے ہیں۔ ان کے مقابلہ میں نارنگ تو کسی متمدّن ملک کے سفیر معلوم ہوتے ہیں۔ خوش پوش، خوش گفتار، شائستگی اور عوائد رسمیہ کا مجسمہ۔ نارنگ نستعلیق نثر کے بادشاہ ہیں۔ دوسرے بادشاہ شمس الرحمٰن فاروقی ہیں۔ خاکسار نے دیکھا کہ تیسرے کی گنجائش نہیں تو چار ابرو کا صفایا کر کے قلندر بن بیٹھا۔ بفضل خدا اب ہم بھی مجذوب کی بڑ کے بادشاہ ہیں۔ اس بڑ میں خسروانِ نقد کے رموز مملکت کا بیان ایسے ساختہ پرداختہ اشاروں کنایوں میں ہوتا ہے کہ تقریر کا مدّعا عنقا ہو کر ہی معنی کا انڈا دیتا ہے۔

آپ کچھ بھی کہیے ساختیات پر نارنگ کی کتاب شاندار بلکہ عہد آفریں ہے، گو آج کل زمانہ اتنا برق رفتار ہے کہ کتاب کے پریس سے باہر نکلنے تک عہد بدل جاتا ہے اور کتابی چہرہ زیور طبع سے آراستہ ہو بھی نہیں پاتا کہ اس پر جھرّیاں نمودار ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ ساختیات کے متعلق بھی نارنگ کے دشمنوں کا کہنا ہے کہ مغرب میں ساختیات کا دور 1987 میں ختم ہو گیا۔ راقم

الحروف ایسے لوگوں سے ذرا مختلف قسم کا ہے جنہیں نوخیز نظریوں کے تمتماتے رخساروں سے چوما چاٹی کی نوشبانہ بدچلنیوں کی عادت ہے۔ مجھے تو ڈھلتی شام کا شفق آلودہ چہرہ بھی سحر آگیں لگتا ہے۔لہٰذا نارنگ اور ساختیات میں میری دلچسپی برقرار ہے۔

ساختیات کے ساتھ اب نارنگ کا نام ایسے جڑ گیا ہے کہ بانگڑو بولنے والے قبائلی سرداروں کو لوگ فراموش کر چکے ہیں۔اس موضوع پر اوّلیت کا سہرا بھی نارنگ کے سر باندھا جارہا ہے گو نظام صدیقی نے پیرس میں چھپی اصل فرانسیسی کتابیں پڑھ کر جو مضامین لکھے تھے وہ مالی گاؤں کے ایک رسالے ''توازن'' میں شائع ہوئے تھے۔ایسا میری تحقیق جو تحقیق کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ ہے بتاتی ہے۔ان مضامین کے طفیل ساختیات کی تاریخ میں پیرس، پراگ اور ماسکو کے پہلو بہ پہلو مالی گاؤں کا نام بھی شامل ہوگیا ہے جو ادب اردو کے مردم خیز علاقوں میں ہر گاؤں سے زیادہ قابلِ احترام شمار کیا جائے گا کیونکہ ہر گاؤں کو مناظر عاشق ہر گانوی نے مصلّیٰ بدل کر اسم بامسمّٰی بنادیا۔مناظر عاشق ہر گانوی پہلے نارنگ کے زنار پوشوں میں تھے اب فاروقی کے تسبیح خوانوں میں ہیں۔ پہلے ساختیات پر حاشیہ نویسی کی۔اب شاید فاروقی کی شرح لکھیں۔ حاشیہ نشینوں کو حاشیہ نویسی راس آتی ہے۔

ممکن ہے ساختیات موضوع ہی ایسا ہو کہ اس کی شرح کی شرح کی ضرورت بھی پڑتی رہے۔اگر مالی گاؤں کے توازن میں نظام صدیقی کے مضامین ہماری سمجھ میں آجاتے تو آج ہم ساختیات کے مکتب میں لام الف نہ لکھتے ہوتے۔لیکن نظام صدیقی کی زبان کا گھوڑا ایسا منہ زور تھا اور ایسا بِدکا کہ پوری بارات تتّر بتّر ہوگئی اور اب نظام صدیقی اوّلیت کا سہرا نارنگ کے سر پر باندھے نارنگ کی بارات میں ''میرا یار بنا ہے دولہا'' گاتے ہیں اور فاروقی کو ٹھینگا دکھاتے ہیں۔ یہ نارنگ کا سحر اور اعجاز نہیں تو اور کیا ہے کہ انھوں نے نظام صدیقی کو بھی رام کیا۔

نارنگ کی کتاب بہت اچھی ہے محنت اور سلیقہ سے لکھی گئی ہے اور عین اس وقت منصہٴ شہود پر آئی جب اس کی ضرورت تھی ورنہ تنقید فاروقی کی شرحیات اور فدوی کی فحشیات میں گھٹ کر رہ جاتی۔کتاب کا ٹائمنگ بھی ٹھیک تھا کہ مقدمہٴ شعر و شاعری کو سو سال ہو چکے تھے اور جدیدیت کا وقت آپہنچا تھا۔ابھی تک تو فاروقی اور نارنگ کے درمیان آل احمد سرور کی جانشینی کی رقابت تھی۔ اب تو زمان و مکاں کی طنابیں وسیع ہوگئی تھیں اور مقابلہ تاریخ ادب میں حالی کے بعد سب سے بڑے نقاد کے مرتبہ کے لیے تھا۔ یہ مقام پہلے عسکری، فاروقی کو دے چکے تھے اور راقم الحروف نے عسکری کی آواز میں آواز ملائی تھی کیونکہ اس وقت فدوی ذہنی بلوغیت کی اس منزل میں تھا جب آواز بلند نہیں کرسکتا تھا، صرف ملا سکتا تھا۔لیکن اب میں اپنا کعبہ بدلتا ہوں اور دبی زبان سے آواز

بلند کرتا ہوں کہ حالی کے بعد نارنگ اردو کے سب سے بڑے نقاد ہیں۔نظریہ سازی کا جو کام انھوں نے کیا وہ فاروقی سے نہیں ہوسکا۔اول تو اس لیے کہ فاروقی پر یاگ میں بیٹھے رہے اور نارنگ پراگ ہوآئے۔نارنگ کے پیچھے مغرب کے نظریہ سازوں کی فوج تھی جس کے جدید ترین اسلحہ جات کا نارنگ نے اردو تنقید میں اتنی ہی بے دریغی اور بے دردی سے استعمال کیا جیسا کہ امریکہ نے عراق پر کیا تھا۔فاروقی مشرقی شعریات کے گنگا جمنی پانی میں اشنان کرتے رہے اور مناسباتِ لفظی اور صنائع بدائع کے منتروں کا جاپ کرتے رہے۔

لیکن حالی اور نارنگ میں ایک بنیادی فرق ہے۔مقدمۂ شعروشاعری صرف حالی لکھ سکتے تھے۔مقدمہ جیسی کوئی کتاب حالی کے بعد سامنے نہیں آئی۔وہ منفرد ہے یکتا ہے، بے مثال ہے اور آج بھی اردو تنقید کے لق ودق صحرا میں شیتل جل کا وہ جھرنا ہے جس سے جہانِ ادب کے آبلہ پا اپنی پیاس بجھاتے ہیں۔پانی کا یہ جھرنا خود حالی کے ذہن سے پھوٹا ہے۔حالی طبّاع تھے اور مقدمہ طبع زاد ہے،اس میں جو کچھ ہے حالی کا اپنا ہے۔نارنگ کے یہاں اول تا آخر ہر لفظ مستعار ہے۔ایسی کتاب ان کتابوں کی مدد سے جن کی نہایت ہی جامع اور کارآمد فہرست نارنگ نے مرتب کی ہے،میدانِ نقد کا کوئی بھی شہ سوار لکھ سکتا ہے جو یقیناً نارنگ کی کتاب سے بہتر ہوگی کیونکہ نقش ثانی میں نقشِ اول کے وہ معائب اور نقائص نہیں ہوتے جو نئے انجان اور اجنبی موضوع پر پہلی کتاب میں ترتیبِ اظہار اور پیش کش میں تعجیل یا کسی اور سبب سے فطری طور پر راہ پا جاتے ہیں۔یہ کتاب کون لکھے گا میں کہہ نہیں سکتا۔لیکن کوئی نہ کوئی ضرور لکھے گا کیونکہ نارنگ نے راہ کشادہ کردی ہے جواُن کا کارنامہ ہے۔

نقشِ اوّل ہونے کے سبب اس میں کیا کوتاہی یا کمی رہ گئی ہے،اس کا ذکر یہاں بے محل نہیں ہوگا ''ارمغانِ نارنگ'' کے مضامین کی میں نے تعریف کی ہے اور وہ واقعی بہت اچھے ہیں۔اچھائی کا سبب ایک یہ بھی ہے کہ نقشِ اول ہونے کے سبب افکار وتصورات کی پیش کش میں نارنگ کے یہاں جو کبھی کبھی تعقید،ابہام اشکال بلکہ اہمال تک پیدا ہوجاتا تھا،ان مضامین میں وہ دور ہوجاتا ہے۔ساختیات کے مشکل موضوع ہونے کا احساس خود نارنگ کی کتاب اس وجہ سے پیدا کرتی ہے کہ اس کے بہت سے دعاوی اور مقدمات نیز تصورات اور خیالات کی پیش کش میں الجھاؤ پیدا ہوگیا ہے۔ساختیات کے بحث طلب مطالب کو جس دل جمعی سے پچانے،ان پر سوچ بچار کرنے،ان کی وضاحت کرنے اور ان پر بحث کرنے کے لیے جس فرصت،فراغت اور ذہنی سکون کی ضرورت تھی وہ تعجیل کے سبب شاید نارنگ کو میسر نہ آسکے۔نارنگ کے ایک مداح فہیم اعظمی نے

اپنے نہایت ہی خوبصورت اور بصیرت افروز مضمون میں اس مسئلہ یعنی پیش کش اور طریقۂ کار کے نقص کو واضح کیا ہے۔ میں ان کے مباحث کا خلاصہ انھی کے الفاظ میں پیش کرتا ہوں۔ وہ لکھتے ہیں: ''زیرِ نظر کتاب کے پہلے اور دوسرے اور نمبر ۳ کے بہت سے حصّوں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ کتاب کے طرزِ نگارش میں مفکّرین کی شخصیت کو ترجیح دی گئی ہے۔ مثلاً اس قسم کے عنوانات ملتے ہیں۔ 'رولاں بارتھ پس ساختیات کا پیش رو' 'ژاک دریدا اور ردِ تشکیل'۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ 'ساختیات کا آغاز' یا 'ردِ تشکیل' لکھنے سے شخصیت اور مصنف کے بجائے موضوع پر توجہ مبذول کی جاسکتی تھی۔ اس کے علاوہ پوری کتاب کا انداز تحریر اس طرح کا ہے جس سے قاری کی توجہ سب سے پہلے قول پر نہیں بلکہ کہنے والے پر تھیوری پر نہیں بلکہ تھیوری کی پیش کش پر مبذول ہو جاتی ہے۔''

آگے چل کر فہیم اعظمی چند ابواب مثلاً فکشن کی شعریات اور ساختیات وغیرہ کے عنوانات دے کر لکھتے ہیں: ''(یہ ابواب) تھیوری کو اہمیت دینے کا تاثر دیتے ہیں مگر اندازِ تحریر مصنف کی فکر کو مرکزیت دیتا ہے۔

''شاید اس طرح کی کتاب میں یہ طریقہ درست ہو مگر تھیوری کی توضیح اگر تنقیدی ہوتی اور ڈاکٹر نارنگ نے ساختیاتی مفکّرین کی وضاحت کے ساتھ خود اپنے خیالات کا اظہار کیا ہوتا، جس سے تنقیدی مطالعہ کا تاثر ابھرتا تو کتاب کی قدر میں مزید اضافہ ہو سکتا تھا۔''

یہ وہ جملے ہیں جو نارنگ کے کاسہ لیس نقاد نہیں لکھ سکتے اور خاطر نشاں رہے کہ فہیم اعظمی کا پورا مضمون نارنگ کی تعریف میں ہے، لیکن یہ تعریف ناقدانہ ہے۔ ایسی تنقیدوں سے کتاب کی اہمیت کم نہیں ہوتی بلکہ ان کا صحیح مقام متعین ہوتا ہے۔ صحیح تنقیدی تناظر میں فاروقی کی ''شعر شور انگیز'' اور نارنگ کی 'ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' اردو تنقید کی رامائن اور مہابھارت نہیں ہیں، نہ ہی فاروقی اور نارنگ بونوں کے دیس میں باون گزے ہیں۔ ان کے اور ان کی کتابوں کے قد کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے۔ دونوں نے سوچے سمجھے منصوبہ بند طریقوں سے اپنا امیج بنایا ہے اور اپنی عظمت کا سکہ چلایا ہے۔ وہ کامیاب ہوئے کیونکہ چاپلوسی دربار داری، شخصیت پرستی، مصلحت اندیشی، ترقی کوشی اور طاقت کا خوف ہماری تجلجی ڈرپوک سرشت کا جزد ہے۔ نارنگ کی 'ساختیات'' اور فاروقی کی ''شعر شور انگیز'' تنقید کی بڑی کتابیں نہیں لیکن بڑی شخصیتوں کی کتابیں ہیں اس لیے انھیں بڑا بنایا گیا ہے۔ نارنگ کی کتاب اگر دیوندر اسّر لکھتے تو اسے اتنی ہی اہمیت ملتی جتنی کہ اسّر کی دوسری کتابوں کو ملی ہے۔ چونکہ کتاب نارنگ کی ہے اس لیے چہار دانگ عالم میں اس کا غلغلہ ہے۔ اس کی طباعت بہت شاندار ہے۔ اس کا اجرا صدر مملکت کے ہاتھوں ہوا۔

رسم اجرا میں اردو کے نقادوں نے رطب اللسانی کا ثبوت دیا۔اس پر ساہتیہ اکاڈمی کا انعام ملا اور نارنگ پرستوں نے آدھا جسم ننگا کر کے اس کی آرتی اتاری۔اب کون سی طاقت ہے جو اس کتاب کو کتابِ مقدس بننے سے روک سکے۔فاروقی کی شعر شور انگیز تو پانچ لاکھ کا سرسوتی سمان لے آئی۔ میرا خیال ہے کہ دنیا کی کسی بھی تنقیدی کتاب کو اتنے بڑے سمان سے نوازا نہیں گیا۔تنقید کی تخلیق پر برتری کا اس سے زیادہ عبرت ناک ثبوت اور کیا ہوگا کہ اس انعام کے لائق انھیں کوئی بھی تخلیقی فنکار نظر نہ آیا۔

لیکن میرا خیال ہے کہ اپنی کتاب کے لیے یہ دھوم دھڑاکا نارنگ اور فاروقی دونوں کے لیے ناگزیر تھا ورنہ ان کی کتابوں کا بھی وہی حشر ہوتا جو دوسروں کی کتابوں کا ہوتا آیا ہے۔ میں تو کتاب لکھنے سے پہلے کتاب کا کتبہ لکھ دیتا ہوں۔ظاہر ہے ایسی مریضانہ مرگ پرستی کا سبق میں دوسروں کو تو دے نہیں سکتا۔لہٰذا ہر شخص کو اختیار ہے کہ وہ اپنی استعداد کے مطابق باجے گاجے کا اہتمام کرے۔یہ تو ہماری خوش بختی ہے کہ یہ دونوں کارنامے اس وقت ہمارے سامنے آئے جب ان کے مصنفوں کے درمیان ٹھن گئی تھی ورنہ عالمِ تنقید کے یہ دونوں سپر پاور ایک ہوجاتے تو ہم تیسری دنیا کے خستہ حال نقادوں کا کیا حشر ہوتا!

میرا خیال ہے اس وقت ہم سب شرحیات اور ساختیات کے اس جنگل میں بھٹکتے رہتے جس کی الجھی ہوئی شاخوں پر معنی کے عنقا معنی آفریں انداز میں نغمہ سرا ہیں۔اب یہ نظارہ کتنا دل خوش کن ہے کہ ادھر نارنگ اینٹ پر اینٹ رکھ کر ساختیات کی دیوار چنتے جاتے ہیں اور ادھر فاروقی کسی تانترک جوگی کے سفلی علم کے ذریعہ اس دیوار کو ڈھاتے جاتے ہیں۔لیکن جادو کے ہر کھیل کی مانند یہ کھیل بھی اب بے کیف تکرار کا شکار ہوگیا ہے۔''شب خوں'' کے صفحات میں مغرب سے امپورٹ کی ہوئی بارود وہ اب بھی بچھاتے ہیں لیکن کتاب کو ڈی مولش Demolish کرنے کے صحیح طریقہ سے واقف نہیں۔صحیح طریقہ وہی تھا جو راقم الحروف نے ان پر فکشن کی تنقید کا المیہ لکھ کر سمجھایا تھا۔بارود اپنے رسالے کے نیفے میں نہیں بلکہ جس کتاب کو اڑانا ہو اس کی میانی میں بھرنا چاہیے۔

یہ کام فضیل جعفری نے کیا لیکن بارود اتنا بھر دیا کہ نارنگ کی کتاب ڈھیر ہونے کی بجائے آتش بازی کا لطف دینے لگی۔حقیقت یہ ہے کہ کتاب کو ڈی بینک Debunk کرنے کا کام علم سے زیادہ ایک خاص قسم کی شیطانی کارگذاری پر مبنی ہے جس سے انگریزی میں ایلیٹ اور اردو میں علوی واقف ہیں، گو دونوں کے درمیان فرق مراتب چہ نسبت خاک را با عالم پاک والا ہے۔ اس کا بنیادی اصول یہ ہے کہ کتاب کو مظلوم نہیں بلکہ مقتول بناؤ کہ اس پر قلم کے ہر وار پر دوسرے کیا خود مصنف کے لبوں سے ہل من مزید کا نعرہ بلند ہو۔آخر ادب میں جوتیاں سیدھی کرنے کی طرح

جوتیاں چلانے کے آداب ہیں۔ فضیل جعفری دونوں سے واقف نہیں۔ جوتیاں سیدھی کرنے کے گر جانتے تو آج بمبئی کی سڑکوں پر جوتیاں گھستے نہ پھرتے۔ جوتیاں چلانے کا معاملہ یہ ہے کہ اتفاق سے وزیر آغا پر ہم دونوں نے مضامین لکھے۔ میرے اور فضیل کے مضمون میں فرق مضمون اور جوتے ہی کا تھا۔ جسے اکبرالہ آبادی نے اس طرح بیان کیا ہے۔

میں نے اِک مضموں لکھا ڈاسن نے اِک جوتا بنایا
میرا مضموں رہ گیا ڈاسن کا جوتا چل گیا

بات دراصل یہ ہے کہ نارنگ کی تنقید کا دہانہ جدید مغربی تنقید کے بحرِ ذخّار کی طرف کھلتا ہے جس کا نظارہ نارنگ کنارِ ساحل سے کرتے ہیں۔ اور ان لوگوں کو حیرت سے دیکھتے ہیں جو فضیل کی طرح بحرِ ظلمات میں گھوڑے دوڑاتے ہیں اور علم کے دریاؤں میں غرق ہوتے ہیں۔ نارنگ کو ردّ کرنے کے لیے فضیل کو نارنگ سے زیادہ کتابیں پڑھنی پڑیں۔ یہ فضیل کی ہار اور نارنگ کی جیت ہے۔ فضیل کے اس سوال کے جواب میں کہ نارنگ نے اتنی کتابیں کب پڑھیں۔ نارنگ نے بہت معقول بات کہی ہے۔ ایسے ہی جوابوں پر ہماری شادیاں ٹکی ہوئی ہیں۔

فاروقی اور نارنگ کی اٹھان بتا رہی تھی کہ ان کے عزائم اور حوصلے تنقید کی تنگ نائے سے بہت بلند ہیں۔ تنقید کا دائرۂ عمل محدود ہے۔ وہ اپنی سرشت میں جونک ہے جو ادب کے خون پر پلتی ہے۔ تنقید میں اسکالرشپ کی گنجائش نہیں جو مثلاً تاریخ، کلچر، تمدّن اور دوسرے شعبہ ہائے علوم میں ممکن ہے۔ اسی لیے نقاد کو نقاد ہی کہا جاتا ہے۔ چھوٹا یا بڑا عالم یا علامہ نقاد ہمارے زمانہ کی بدعت ہے جس کا آغاز نارنگ نے میر پر اس سیمینار میں کیا جس میں انھوں نے فاروقی کو علامہ کے خطاب سے نوازا۔ اسی سیمینار میں فاروقی نے علامہ نیاز فتحپوری کو جاہل کہا تھا اور باقر مہدی کی درخواست پر انھوں نے اپنا بیان دہرایا تھا۔ اب فاروقی نارنگ کو کم علم کہتے ہیں اور منتظر ہیں کہ ان کی جہالتوں کا پردہ فاش ہو۔

سکالر اور نقاد میں یہ فرق ہے کہ سکالر اپنے موضوع پر جتنا مطالعہ کرتا ہے اس کا استعمال کرتا ہے۔ نقاد اگر ایسا کرتا ہے تو اس پر پھبتی کسی جاتی ہے کہ وہ اپنا مطالعہ ٹھکانے لگا رہا ہے۔ نقاد قاری کی ترقّی یافتہ شکل ہے اور جب تک قاری اس میں زندہ رہتا ہے اس کی تنقید میں تازگی اور توانائی رہتی ہے۔ بطور قاری کے وہ سینکڑوں ایسی کتابیں پڑھتا ہے جن کا وہ اپنی تنقید میں کوئی استعمال نہیں کر پاتا۔ مثلاً میں نے، اور یہ بات میں بہت انکسار سے کہہ رہا ہوں کہ پورا ٹالسٹائی، دوستووسکی، چیخوف، موپاساں، بالزاک، فلابیر، ڈکنس پڑھا ہے۔ میں نے پورا شیکسپیئر اور ایلیٹ بہت محنت سے پڑھا ہے۔ سوال یہ ہے کہ میری تنقید میں ان کے کتنے اثرات ہیں۔ اتنے مطالعہ

اور اتنی محنت سے تو کسی ملک یا ادب کی تاریخ تیار ہو سکتی تھی اور میں بھی بہت ٹھاٹھ سے مؤرخ یا عالم یا سکالر آدمی کہلاتا۔ عالم یا علامہ ہم شبلی، سلیمان ندوی، اور حافظ محمود شیرانی کو کہتے ہیں، احتشام حسین، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری کے متعلق کبھی خیال نہیں آتا کہ وہ بھی علامہ تھے، گو اُن کے وسعتِ مطالعہ اور تعمیق نگاہ کے ہم معترف ہوتے ہیں۔ پنڈت، شاستری اور علامہ کی ایک صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ مختلف علوم کا ماہر ہوتا ہے، عروض، علم بیان، علم قافیہ، رس شاستر، ناٹیہ شاستر، علم زبان، قوائد وغیرہ اور اکثر یہ علوم اسے ازبر ہوتے ہیں۔ نقاد عموماً ایسی پنڈتائی اور شاستریتا سے اگر فدوی کی طرح مکمل طور پر بے بہرہ نہیں تو بہت بہرہ مند بھی نہیں ہوتا اور جب وہ جا بے جا شاستریتا کا استعمال کرتا ہے تو کہا جاتا ہے کہ علم کی نمائش کر رہا ہے یا اس کی تنقید تدریسی یا اکاڈمک بن گئی ہے، یا خشک مباحث اور تھکا دینے والی موشگافیوں کا دفتر لاطائل۔

دراصل تنقید سے آدمی وہی فرحت حاصل کرنا چاہتا ہے جو ایک مہذب اور شائستہ آدمی کی گفتگو میں ہوتی ہے۔ ایسی گفتگو جس میں خوشگوار شام کی آسودگی ہو، گرم گرم چائے کا کیف اور سرور ہو اور ایسی شامیں عموماً ہم پنڈتوں کے ساتھ نہیں گذارتے۔ ان کے لیے صبح کا وقت موزوں ہوتا ہے جب ذہن پیٹ کی طرح خالی ہو۔ نقاد جس ذہنی تہذیب سے متصف ہوتا ہے اس کے متعلق آئی نسیکو کا مشہور قول ہے کہ کتابیں پڑھ کر بھول جانے کے بعد جو کچھ یاد رہتا ہے وہی کلچر ہے۔ علامہ اس کلچر سے محروم ہوتے ہیں۔ انھیں ہر چیز، ہر تفصیل، ہر مآخذ یاد رکھنا پڑتا ہے جس کے حوالے عموماً مقالوں کے فوٹ نوٹ میں دیے جاتے ہیں یا حواشی میں۔ نقاد مضامین لکھتا ہے جس میں فوٹ نوٹ، حواشی، اور کتابیات کا تام جھام نہیں ہوتا۔ اسی لیے نقاد میں وہ چوکسائی نہیں ہوتی جو سکالر میں ہوتی ہے۔ اکثر تو اسے وہی یاد آتا ہے جو یاد کر کے بھول جاتا ہے جسے اس کے دوست 'توارد' اور دشمن 'سرقہ' کہتے ہیں۔ سکالرشپ دخانی جہاز ہے جو گہرے پانیوں میں لنگر انداز ہوتا ہے، اور تنقید سبک سار کشتیاں ہیں جن سے ادب کی سیاحت کے مزے لوٹے جاتے ہیں۔ سیاحت کا یہی چسکا نقاد کو آوارہ گرد، فری لانسر، غیر پیشہ ور اور من موجی بناتا ہے۔ سکالر ناک پر چشمہ کی ڈنڈی جمائے کتب خانہ میں داخل ہو تو دس سال بعد باہر نکلتا ہے اور اس کے ہاتھ میں دس سال کی عرق ریزی کا پھل ہوتا ہے۔ ایسے کاموں سے نقاد کا دل گھبراتا ہے، وہ تماشائے گلشن اور تمنائے چیدن کا خوگر ہوتا ہے اور اگر اس کا مضمون دامانِ باغباں اور کفِ گلِ فروش نہیں تو کچھ بھی نہیں۔

نقاد عالم کو احترام کی نظر سے دیکھتا ہے، اس پر رشک بھی کرتا ہے لیکن اس کی جگہ لینا نہیں چاہتا کیوں کہ بطور نقاد کے، بطور ادب کے ایک قاری کے (جو فی الحقیقت وہ ہے) اسے کچھ مراعات حاصل ہیں۔ ہزار ہزار صفحات کی ناولیں پڑھنے کی، دنیا جہان کے افسانوں اور ڈراموں

سے لطف اندوز ہونے کی، غزلیات کے دبیز دیوان چاٹنے کی، اور ہر موضوع پر ہر اس کتاب کو چکھنے، چبانے اور ہضم کرنے یا نہ کرنے کی جس پر اس کی طبیعت آتی ہے۔ ان مراعات کا یعنی گل چینی، نشاط جوئی اور ذہنی عیاشی کے ان لمحاتِ فرصت کا عالمانہ عرق ریزی سے سودا کرنا نقاد کے لیے گھاٹے کا سودا ہے۔ کلیم الدین احمد کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ تنقید کو چھوڑ کر دس سال تک تذکروں کی خاک چھاننے کے بعد انھیں حاصل کیا ہوا۔ اردو شعرا کی امرّ د پرستی کے چند واقعات۔

شاعر اُمّی ہوسکتا ہے اور یہ لفظ رسول اللہ سے منسوب ہے اور نعوذ باللہ کہنے والوں نے رسول کو بھی شاعر کہا ہے۔ شاعر تلمیذ الرحمٰن ہے اور اس کی صدا نوائے سروش ہوتی ہے وہ فاعلاتن فاعلات نہیں جانتا لیکن شعر قند نبات سے بہتر کہتا ہے۔ کیا امی نقاد کا تصوّر ممکن ہے۔؟

گویا پڑھا لکھا ہونا تو نقاد کی صفتِ ذاتی ہے لیکن آج کل عالم نقاد، علامہ نقاد، پڑھا لکھا نقاد، کم پڑھا لکھا نقاد زیادہ پڑھا لکھا نقاد کی صفات ہم نے عام کی ہیں جو ہماری سنابری کی نشانیاں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ آج کا نقاد ادب کے قارئین سے زیادہ طبقہ علماء میں اپنی ساکھ قائم کرنا چاہتا ہے اور یہ بات بھولتا ہے کہ علماء میں وہ بطور عالم کے خام کار اور مبتدی ہی رہے گا۔ اسی لیے علماء تنقید کو کوئی فن تو گردان سکتے ہیں علم نہیں۔ ان کے نزدیک تنقید کاہلوں، ادب کے عیاشوں اور ادب کے اہل الرائے فرقہ کی کارگاہ ہے جس سے کسی معتبر عالمانہ کام کی توقع عبث ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ادب کو دانشگاہوں میں پڑھانے کے سبب تنقید، اساتذہ کی ایک پیشہ ورانہ ضرورت سے زیادہ کوئی چیز نہیں۔ اس میں کوئی ٹھوس کام ممکن نہیں۔ ان باتوں کی تردید کیے بغیر میں صرف یہ عرض کروں گا کہ ادبی تنقید ادب پڑھنے والوں کی ضرورت ہے۔ وہ ادب کی تفہیم اور تعبیر کی چند ضرورتیں پوری کرتی ہے۔ اسی لیے ادب کے قارئین نقاد میں دلچسپی لیتے ہیں، چاہے دوسرے شعبہ ہائے علم کے لوگ اسے درخورِ اعتنا نہ سمجھیں۔ ان کی اعتنا یا توجہ کو اپنی طرف کھینچنے کی کوشش سنابری ہے۔ تنقید کی حدود میں رہ کر اپنے فنکشن اور فرائض کی شناخت میں نقاد کی آتھنٹی سیٹی یا سچائی ہے۔ اس سچائی کو نقاد پہچان لے تو وہ دوسرے درجے کے عالمانہ کام کرنے کی بجائے منکسرانہ طور پر وہی کام کرے گا جو اس کے دائرۂ عمل میں آتے ہیں۔ اچھی اور بری تنقید میں فرق اتنا علم کا نہیں جتنا اس بصیرت کا ہوتا ہے، جو ادب کے وسیع، بے لوث اور نشاط جو مطالعہ کی زائدہ ہوتی ہے۔ تجرباتِ ادب کی زائدہ یہ ناقدانہ بصیرت، ارضی، عملی اور منکسرانہ ہوتی ہے اور پنڈتائی اور ایکسپرٹائزار شرح معانی میں دور کی کوڑی لانے والی پرفن فطانت اور کھرے کو کھوٹا اور کھوٹے کو کھرا ثابت کرنے والی شغال صفت ذہانت سے مختلف اس کامن سنس کے قریب ہوتی ہے جو ڈاکٹر جانسن اور حالی کی پہچان ہے اور ساختیاتی تنقید جس سے انکار کرتی ہے تا کہ ایکسپرٹائز اور تیکنیکل

مباحث کے لیے راہ کشادہ ہو سکے۔

نقاد تو تنقید کی ہزار قسمیں گنوائیں گے لیکن میری نظر میں تو صرف دو قسمیں ہیں۔ایک مفرح قلب دوسری درد سر۔تنقید کی وہ کتابیں جو درد سر ہیں ان کی فہرست میں نہایت سکون قلب اطمینانِ خاطر، جامعیت اور بے شرمی کے ساتھ بنا سکتا ہوں یہ نہ مجھیے کہ اس میں صرف عبادت بریلوی اور حامدی کاشمیری کے نام ہوں گے، بلکہ فاروقی اور نارنگ جیسے اور بھی عظیم نقاد ہوں گے جن کا لیوے نہ کوئی نام ستم گر کہے بغیر۔اس معاملہ میں فاروقی کو نارنگ پر یوں برتری حاصل ہے کہ وہ نہ صرف درد سر ہیں بلکہ دل آزار ہیں، بلکہ دل آزاری کے ایسے ایسے طریقے ایجاد کیے ہیں کہ مجھ جیسے کج رفتار کے لیے کوئی طرز ستم باقی نہیں رکھی۔نہ صرف یہ کہ فراق کا دریائے معانی اور جوش کا قلزم الفاظ ان کی تنقید کی خاک پر جبیں گھستا ہے بلکہ خود تنقید متن کے اس تعویذ سے حیران و پریشان ہے جس میں پہلا نام میراجی کا ہے اور بے چارے فیض پانچویں نمبر پر ہاتھ میں سگریٹ لیے منتظر ہیں کہ تنقید کے دار ورسن ان کی گردن تک پہنچتے ہیں یا نہیں۔اردو نظم کے اس پیچیدہ سفر کا سیدھا مطلب یہ ہے کہ نظم جو اقبال کی مسجد قرطبہ سے باوضو چلی تھی جوش اور فراق کے چھوٹے اسٹیشنوں کو چھوڑتی ہوئی سیدھی میراجی کے دھوبی گھاٹ پر آکر رکتی ہے جہاں اس کا وضو ٹوٹتا ہے۔ فاروقی کے ایسے بیانات سے گھبرا کر آل احمد سرور فاروقی اور فیض دونوں کو بچانے کے لیے ایسی تاویلات کرتے ہیں کہ عافیت اسی میں نظر آتی ہے کہ پانچویں نمبر پر سولی میں لٹکنے ہی میں فیض کی اور ہماری نجات ہے۔

حاشا وکلا آپ یہ نہ مجھیے کہ فرحت بخش تنقید کا شاخسانہ چھیڑ کر میں اپنی فکاہیہ اور انشائیہ تنقید کا جواز تلاش کر رہا ہوں۔وہ یعنی میری تنقید جو ہرزہ سرائی کو ہرجائی پن پر ترجیح دیتی ہے، مفرح قلب اور مفرح مسکین نہ رہ کر ایسی معجونِ مرکب بن گئی ہے جس میں معجون شباب آور کے ساتھ ساتھ صغیر و کبیر غلطیوں کا لبوب اور گاؤزبان کا عرق بھی شامل ہو گیا ہے۔لمبوترے چہرے والے وہ ثقہ لوگ جنھوں نے دو بول پڑھ کر ادب کو اپنی منکوحہ بنالیا ہے اور مجھ جیسے لوگوں کا شمار وہ فقرے بازوں میں کرتے ہیں جو عورت بازی کی قسم کی ایک ادبی عیاشی ہے۔میرے لیے خامہ فرسائی بھی عیاشی ہے کیونکہ میں ادب کا بھوگی ہوں جوگی نہیں جو سادھنا کے ذریعہ سدھی حاصل کروں۔

تنقیدیں بھی وہی اچھی لگتی ہیں جن میں بصیرت کے ساتھ ساتھ مسرت ہو۔بے تکلفی، برجستگی اور خوش طبعی ہو۔ایلیٹ، آڈن، عسکری اور سلیم احمد کی طرف ہاتھ خود بخود بڑھتا ہے۔ جس طرح سہانی شام کے وقت قدم خود بخود اس ڈرائنگ روم کی طرف اٹھ جاتے ہیں جہاں باتوں

کی محفل سجی ہو۔ مقدمہ ٔ شعر و شاعری، شعرالعجم اور آبِ حیات کا لطف دلچسپ گفتگو کا ہے بلکہ آزاد کے یہاں تو گپ بازی کا ہے۔ علم تو ان کتابوں میں ہے جو ان کتابوں پر لکھی گئی ہیں جیسے حافظ محمود شیرانی کی تنقیدِ شعرالعجم، قاضی عبدالودود کی تنقید آبِ حیات اور علاّمہ وارث علوی کی حالی مقدمہ اور ہم۔

بات گھوم پھر کر پھر وہیں آتی ہے عشق بن یہ ادب نہیں آتا۔ حالؔی تو خود شاعر تھے۔ شبلؔی جیسا فارسی اور آزادؔ جیسا اردو شاعری کا عاشق کہاں ملے گا۔ نارنگ کی کتاب میں اسی عشق کی کمی ہے۔ وہ محض ذہن کی کارفرمائی ہے۔ وہ بڑے ٹھنڈے کلیجے سے رولاں بارتھ اور دوسرے مفکّروں کے ساتھ مل کر مصنّف کو، معنی کو، حقیقت نگاری کو، عقل عامہ کو جو بھی اُن کے ہاتھ لگتا ہے قتل کرتے چلے جاتے ہیں اور ہاتھ کپکپاتے نہیں۔ الجھتے جھگڑتے بگڑتے نہیں۔ اس لیے کتاب میں ناقدانہ دارو گیر کا لطف نہیں۔ دامن کو حریفانہ کھینچنے کی مزیداریاں نہیں۔ ''شعر شور انگیز'' میں فاروقی کو بھی میؔر سے اتنا عشق نہیں جتنا خود سے ہے میر سے عشق کی نشانیاں میر پر فراقؔ، عسکری اور انھی کے قبیل کے دوسرے نقّادوں میں نظر آتی ہیں۔ میر شعر شور انگیز کے اندر نہیں باہر ہمارے ساتھ ہیں۔ اندر تو فاروقی ہی فاروقی ہیں۔ میؔر خود تماشائی ہیں، فاروقی کی اس ذہانت اور فطانت، نکتہ سنجی اور نکتہ آفرینی، تعبیر معنی اور معنی آفرینی، تجنیس اور تناسب لفظی اور صنائع بدائع کے بیان کے، جس نے شعر شور انگیز کی چار جلدوں کو بہ یک وقت اس قدر مسحور کن اور بیزار کن بنادیا ہے۔ میؔر کے شعروں کو کوئی دیکھتا نہیں، سب دیکھنے والے کی نظر کو دیکھتے ہیں۔ فاروقی کے انتخاب شعر کو دیکھ کر خود میر حیران و ششدر ہیں کہ اتنے خراب اشعار انھوں نے کب کیسے اور کیوں کہے۔ شعروں کے انتخاب نے فاروقی کو نہیں میر کو رسوا کیا کیونکہ شعر میں دم نہیں تو نہ ہو فاروقی میں تو ہے۔ یہ خیال کہ حسن شعر میں نہیں بلکہ دیکھنے والے کی نظر میں ہوتا ہے نقّاد کو مسیحا نفسی کے فریب میں مبتلا کرتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ وہ مردہ شعروں میں بھی جان ڈال سکتا ہے۔ حالانکہ تنقید کا کام اعلیٰ ترین فن پاروں کی حسن کاری کی نشان دہی کرنا ہے۔ اپنے زور پر ناتواں کو توانا ثابت کرنا نہیں۔ اگر تنقید میں ایسی مسیحا نفسی ہوتی تو خم خانہ ٔ جاوید کا ہر شاعر بلبلِ ہزار داستاں بن جاتا۔

فاروقی کو علامگی کا جتنا چسکا ہے نارنگ کو پنڈتائی کا اتنا چٹخارہ نہیں۔ لیکن ساختیات کے مشرقی شعریات کے ابواب میں انھوں نے اس کے بھی مزے لوٹے ہیں۔ جس سے یہ ابواب بہت ہی بے مزہ ہوگئے ہیں۔ دیکھیے تنقید سائنس نہیں آرٹ ہی ہے اور آرٹ کو ہر وہ چیز خراب کرتی ہے جو خود آگہی اور سوچی سمجھی منصوبہ بندی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ نارنگ اپنی بات کہتے ہیں اور بے تکلفی اور برجستگی سے کہتے ہیں۔ ترقّی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر ان کا وہ مضمون جو رسالہ 'بادباں' میں شائع ہوا تھا، اور جو شاید دہلی کے سیمینار کے لیے لکھا گیا تھا زبان اسلوب اور

پیشکش کے اعتبار سے اپنا ایک مثالی حسن رکھتا ہے گو اس کے بہت سے خیالات سے اختلاف کی گنجائش ہے۔ حسن و کمال کا ایسا ہی نمونہ فاروقی کی وہ تحریری تقریر ہے جو انھوں نے سرسوتی سمان کے موقعہ پر پڑھی تھی۔ موقعہ اور محل انکسار کا تھا۔ عظمت کے جھنڈے گاڑنے کا نہیں کیونکہ اس جھنڈے تلے تو وہ مضمون پڑھ رہے تھے اور انکسار سے جو بات نکلتی ہے دل پہ اثر کرتی ہے۔ ایسے مضامین سے عظمت نہیں اپنائیت پیدا ہوتی ہے جو تنقید کو دلربا بناتی ہے۔ منٹو کے لفظوں کو بدل کر کہا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ خوبصورتی کی مانند عظمت بھی وہ ہوتی ہے جو خود کو منواتی نہیں لیکن جس کی تعریف آدمی دل ہی دل میں کرتا ہے۔ فاروقی اور نارنگ جس مقام کو چھو رہے ہیں اس تک احتشام حسین پہنچ سکے نہ آل احمد سرور، محمد حسن عسکری نہ سلیم احمد، اور نہ ہی کوئی نقاد آئندہ پہنچ سکے گا۔ کیونکہ نقادوں کے پاس جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں سوائے اپنی تنقید کے وہ وسائل اور رسائل نہیں ہوتے جو عظمت کی اس بلند چوٹی پر پہنچنے کے لیے ضروری ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان دونوں حضرات کے عزائم کے سامنے دشت تنقید تو ایک نقشِ پا ہے۔ نارنگ ایسی بین الاقوامی شہرت کے مالک ہیں کہ ان کا سر ان کی تنقید سے دو قدم آگے ہی ہوتا ہے۔ ان کے نام کی وجہ سے ان کے ایسے مضامین بھی جو دوسروں کے نام سے نقدِ محض، اور فدوی کے نام سے نقدِ فحش معلوم ہوتے اب آسمانِ نقد کے چاند اور سورج گردانے جاتے ہیں۔ فاروقی کا فرمایا ہوا ہر لفظ مستند ہے اور پتھر پر لکیر جو سنگ آمد اور سخت آمد کا حکم رکھتا ہے۔ چنانچہ اب اقبالیات اور غالبیات کی طرح فاروقیات اور نارنگیات کے شعبہ ہائے علم بھی ہمارے یہاں کھل گئے ہیں۔ نارنگیات کا ایک مسئلہ ان کی کتابوں کی تعداد ہے جو چار سے لے کر چالیس تک پہنچتی ہے۔ جس میں سے چار صلبی اور باقی معنوی اولادیں ہیں یعنی مصنفہ اور مرتبہ کا فرق ہے۔ نارنگ کی اپنی کتابیں تنقید کا عمدہ نمونہ ہیں اور انھیں بڑا بنانے کے لیے کافی ہیں کیونکہ عسکری اور سلیم احمد کی عظمت کی اساس بھی نصف درجن کتابوں سے زیادہ نہیں۔ لیکن نارنگ آدمی اتنے بڑے ہیں کہ چار سے ان کا مرتبہ قائم نہیں ہوتا لہٰذا شافع قدوائی کو چالیس مرتبہ کتابوں کو بھی ان کے حرم میں داخل کرنا پڑتا ہے اور بات ٹھیک بھی ہے۔ کم از کم کتابوں کی تعداد اتنی تو ہونی چاہیے جتنی انجمنوں اور اداروں کے نارنگ رکن ہیں۔

نارنگ کے ایک ایک مضمون کا ذکر ان کے ستائش گر اس طرح کرتے ہیں کہ گویا وہ کعبہ تنقید کے سبع معلقہ ہیں۔ یہ سعادت ہنوز فاروقی کو بھی حاصل نہیں ہوئی۔ ہو جائے گی اگر 'شب خون' کا دوسرا صفحہ ان کتابوں کے اشتہار کے لیے وقف رہا جو اُن پر سال بہ سال علقمہ شبلی جیسے اقلیم نقد کے تازہ واردان لکھتے رہے۔ مابعد جدید تنقید کے نمونوں کے طور پر شافع قدوائی نے چار مضامین کا ذکر کیا ہے اور یہ چاروں مضامین نارنگ کے ہیں۔ انھیں پانچویں نمبر پر بھی فاروقی کا

کوئی مضمون یاد نہیں آیا تو مجھے بڑی ابلیسی مسرّت کا احساس ہوا کہ فیضؔ کو پانچواں نمبر دینے کی انھیں یہی سزا ملنی چاہیے تھی۔ نارنگ کے یہ چار مضامین جو اردو میں مابعد جدید تنقید کی اولین مثالیں ہیں فیضؔ، منٹو، بلونت سنگھ اور محمد علوی پر ہیں۔ راقم الحروف نے بھی ان لوگوں پر اور دوسروں پر مضامین بلکہ کتابیں لکھی ہیں لیکن ان کی ڈگڈگی نہیں بجتی کیونکہ نچانے کے لیے ساتھ میں عظمت کا بھالو نہیں ہے۔ شافع قدوائی یہ بات نہیں جانتے کہ نظریہ ترقی پسند ہو، جدید ہو یا مابعد جدید وہ کسی مضمون کی عمدگی کا ضامن نہیں ہوتا۔ ظاہر داری کی نمازوں کی مانند ان میں عقائد اور ارکان درست ہوتے ہیں لیکن اس آہِ نیم شبی کی کمی ہوتی ہے جو شب زندہ دار کے دل سے نکلتی ہے اور حسن ازل اور حسن معانی تک پہنچتی ہے۔ جب کوئی بھی نظریہ حواس پر حاوی ہو تو مضامین میں خود آگہی کا عنصر پیدا ہونا لازمی ہے چنانچہ نارنگ کے ان مضامین میں بے ساختگی کا وہ حسن بھی نہیں جو مثلاً بیدی پر نارنگ کے مضامین میں ہے اور جن کی تعریف میں میں یہ تک کہہ چکا ہوں کہ افسانوی تنقید کے بہت سے گر میں نے ان مضامین سے سیکھے۔ بلونت سنگھ پر نارنگ کے مضامین میں سکھوں کی تہذیب کا ذکر ساختیات یا مابعد جدیدیت کے اس کے نظریہ کے فشار کا نتیجہ ہے جو بتاتا ہے کہ کوئی ادب آئیڈیالوجی اور ثقافت سے عاری نہیں ہوتا۔ چنانچہ پورا مضمون ایسے طول طویل اقتباسات سے بوجھل ہو گیا ہے جن میں سکھوں کے معاشرے کی جھلکیاں ہیں۔ فیضؔ کو کیسے نہ پڑھیں، بے شک مابعد جدید تنقید کا دلچسپ نمونہ ہے جو روشنی کا ایسا مینار بن گیا ہے جو تنقید کے جہازوں کو خبر دار کرتا ہے کہ پاش پاش ہونے اور ڈوبنے کے خطرات کہاں ہیں۔ منٹو پر مضمون ہائی اسکول بائش ہے۔ اس صفت کا استعمال بہت عرصہ قبل جوشؔ پر لکھے گئے نارنگ کے ایک مضمون کے لیے میں نے کیا تھا۔ جوشؔ کو انقلابی اور منٹو کو باغی کے طور پر دیکھنا اب ذہنی بلوغت کی نشانی نہیں۔ تنقید اس منزل سے بہت آگے نکل آئی ہے۔ منٹو پر مضمون ان مضامین کی نوعیت کا ہے جو کسی خاص ضرورت، تقریب فرمائش یا سیمینار کے لیے لکھے جاتے ہیں اور اس میں اُس فکری ندرت اور اجتہاد کی کمی کھٹکتی ہے، جو فنکار سے دیرینہ وابستگی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ منٹو پر اس مضمون میں وہی باتیں ہیں جو پہلے کی جا چکی ہیں اور اُنھی افسانوں کا ذکر ہے جو منٹو پر رسمیہ مضامین لکھنے والے نقادوں کے ورد زبان ہوتے ہیں۔ محمد علوی پر مضمون نارنگ کے ان مضامین کی عمدگی کو نہیں پہنچتا جو مثلاً انھوں نے شہریار، ساقی فاروقی اور افتخار عارف پر لکھے ہیں اور جو انھیں فاروقی کے مقابلہ میں نظمیہ شاعری کے بہتر نقاد ثابت کرتے ہیں۔ لیکن مضمون جیسا بھی ہے علوی کے کلیات 'رات ادھر ادھر روشن' میں بطور دیباچہ کے شامل ہے کیونکہ اس زمانہ میں علوی کفر کے فتوے کی زد میں تھا اور اُسے ان پاسبانوں کی بڑی ضرورت تھی جو کعبہ کو صنم خانوں سے ملا کرتے ہیں۔

خاطر نشان رہے کہ میں ان مضامین کی اہمیت کم نہیں کر رہا بلکہ انھیں صحیح تنقیدی تناظر میں دیکھنا چاہتا ہوں تا کہ ان کے قصیدہ خوانوں کی چکا چوند مدح سرائی میں دوسرے نقادوں کے وہ ننھے منے ستارے بجھ کر نہ رہ جائیں جن سے تنقید کا آسمان بھرا پڑا ہے۔ شافع قدوائی کو میں یاد دلانا چاہتا ہوں کہ سوغات میں بیدی کے افسانے ''جوگیا'' پر میرے مضمون پر کسی نے لکھا تھا کہ یہ سوائے افسانہ کے پیرا فریز کے کیا ہے؟ شافع قدوائی کی خود شناس نظریں اس شخص کو اچھی طرح جانتی ہیں۔ میں بہت حقیر فقیر آدمی ہوں اور مدح وستائش سے بے نیاز۔ لیکن میں اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ ایک لمحہ ہوتا ہے جس میں دنیا کا تجربہ اور فنکار کا ذہن ایک ہو جاتے ہیں اور معجزۂ فن کی نمود ہوتی ہے۔ ایسا ہی ایک لمحہ ہوتا ہے جس میں نقاد کا ذہن اور فن پارہ ایک ہو جاتے ہیں اور ایسے مضامین سامنے آجاتے ہیں جو کرشموں سے کم نہیں ہوتے۔ میں سمجھتا ہوں جوگیا اور بابو گوپی ناتھ پر میرے مضامین اسی نوعیت کے ہیں۔ آپ انھیں خاک بسر کیجیے مجھے کوئی شکایت نہیں۔ میری تنقید کو غیر معتبر کہیے مجھے کوئی شکوہ نہیں۔ لیکن پہلے اپنا اعتبار تو قائم کیجیے کہ ہم جان سکیں کہ آپ شعبدے اور کرشمے میں تمیز کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔

آرٹ کا ایک بڑا معجزہ بیدی کا افسانہ گرہن ہے۔ اس کی فاروقی نے جیسی مٹی پلید کی ہے اس کی مثال دنیائے تنقید میں کہیں نظر نہیں آئے گی۔ لیکن پورا اردو ادب خاموش ہے احتجاج اور ردِ عمل کی کہیں ہلکی سی لرزش تک نہیں۔ یہاں تک کہ شمس الحق عثمانی، جو بیدی کے نام پر ڈاکٹر بنے بیٹھے ہیں، وہ بھی چپ ہیں۔ کم از کم اتنا ہی لکھ دیتے کہ تمھارا تبصرہ دل آزار ہے۔ انور خاں کو تو تجزیہ پسند آیا۔ میں سوچتا ہوں ہماری ذہنی پستی کی کوئی حد بھی ہے۔ سیّد محمد اشرف کے 'قربانی کے جانور، پر محمود ایاز نے مجھ سے افسانہ نگار کا نام ظاہر کیے بغیر تبصرہ لکھوایا جس پر چاروں طرف ایک ہنگامہ بپا ہو گیا۔ اس وقت شمس الحق عثمانی کو مجھ پر بڑا تاؤ آیا۔ فاروقی صاحب نے لکھا کہ اشرف کے افسانے پر میرا تبصرہ کم فہمی پر مبنی تھا۔ اشرف تو نوخیز افسانہ نگار ہیں۔ ان کا تو ایک ہی مجموعہ شائع ہوا ہے جس میں کچھ اچھے اور کچھ کمزور افسانے ہیں، بیدی ہمارے بڑے فنکار ہیں۔ اور گرہن تو ان کا شاہکار ہے میں پوچھتا ہوں فاروقی کی اس پر ایسی مخاصمانہ تنقید کون سی سخن فہمی پر مبنی ہے اس کا جواب اردو کے کسی نقاد کے پاس نہیں۔ میرے پاس ہے اور میں نے دیا ہے جو عنقریب شائع ہوگا۔ سیّد محمد اشرف بمبئی میں مجھ سے ملے تو میں نے انھیں گلے لگا کر کہا کہ میری تنقید کا تمھارا جواب تمھارے افسانے سے زیادہ اچھا ہے انھوں نے مجھے اپنا مجموعہ بھیجا تو میں نے انھیں شکریے کے خط میں لکھا کہ مجھے تمھارے افسانوں میں دلچسپی ہے کیونکہ جدید تمثیلی افسانہ کیوں کامیاب ہوتا ہے اور کیوں ناکام ہوتا ہے تمھارے افسانوں میں اس کی دلچسپ مثالیں ملتی ہیں اگر بعینہ یہ الفاظ

نہیں ہیں تو عندیہ یہ ہے کہ چاہے اشرف کے ایک ہی افسانہ کی میں تعریف کروں ان کے افسانے تمثیلی افسانہ پر ناقدانہ مباحث کے دلچسپ امکانات رکھتے ہیں۔ انور خاں، سلام بن رزّاق اور الیاس احمد گدّی کے پہلے مجموعہ پر میری بحث ایسی ہی تھی۔ ان تینوں کا ایک ایک افسانہ ہی مجھے پسند آیا تھا۔ میں پیشہ ور نقاد نہیں ہوں اس لیے افسانوں کو بطور ایک قاری لطف کی خاطر پڑھتا ہوں۔ بے لطف لگتے ہیں تو بے لطفی کے اسباب اور پسند خاطر ہوتے ہیں، تو فنکاری کے پہلوؤں پر گفتگو کرتا ہوں۔ کسی کو خوش یا ناراض کرنا مقصد نہیں ہوتا۔ فاروقی اور نارنگ پیشہ ور نقاد ہیں ادھر الیاس شوقی نے بمبئی کے افسانہ نگاروں کا ایک انتخاب شائع کیا اور ادھر فاروقی صاحب نے کتاب نما میں اس پر دس سطروں کا تبصرہ کر کے پندرہ افسانہ نگاروں کے دل جیت لیے۔ ادب میں بھی پیری مریدی کا یہ دھندا مجھے کرنا ہوتا تو زندگی میں کیوں چھوڑتا۔ الیاس شوقی کے سر پر پیر صاحب نے اپنے دست مبارک سے دستارِ فضیلت باندھی اور وہ بھی عالم ہو گئے۔ الیاس شوقی مجھے ملے اور کتاب کے بارے میں پوچھا تو میں نے کہا اے عزیز! بحر العلوم سے علمیت کی سند مل چکی اب ایسی کیا ضرورت پیش آئی کہ جہالت کے سرٹیفکیٹ کے لیے مجھ ابو جہل سے رجوع کر رہے ہو۔ الیاس شوقی میرے دوست ہیں لیکن مجھے غصہ اس بات پر تھا کہ انھوں نے اپنے خراب دیباچے میں بیدی یا منٹو کا ذکر بڑی غیر ذمہ داری اور ناسمجھی سے کیا تھا۔ فاروقی کو ایسی باتوں پر غصہ نہیں آتا۔ مجھے آتا ہے، اپنی اپنی پسند اور اپنا اپنا غصہ ہے۔

فاروقی کو پسند آتے ہیں تو ایسے ویسے شاعر بھی پسند آ جاتے ہیں۔ نہیں آتے تو فراؔق اور جوشؔ کی بھی ایسی تیسی کر کے رکھ دیتے ہیں۔ ناقدانہ طور پر کسی فنکار سے طبعی مناسبت نہ ہونے کے باوصف ہم آہنگی کے پہلو تلاش کرنا تنقید کا ایک ایسا عمل ہے جس کی جدلیات سے پیشہ ور نقاد نہیں گزرتا۔ ادھر فاروقی جب بھی موقع ملا بات کا محل ہو یا نہ ہو جوشؔ اور فراق پر بغلی گھونسے چلاتے رہے اور فراؔق کو اردو شاعری کی روایت سے بے بہرہ اور جوشؔ کو بے مغز اور لفاظ ثابت کرتے رہے۔ ادھر سلیم احمد نے جوشؔ پر پانچ مضامین لکھے جو تنقید کا عمدہ نمونہ ہیں۔ فراؔق کے پرستاروں نے بھی فاروقی کی نالین برداری کرتے وقت یہ دیکھنے کی ذرہ برابر کوشش نہ کی کہ فاروقی کی فراؔق پر تنقید کس قدر غیر منصفانہ ہے۔ افتخار امام صدیقی نے مجھ سے ذکر کیا کہ پاکستان میں مرحوم شمیم احمد نے فاروقی کی تنقید کا منہ توڑ جواب دیا ہے اور یہ مضمون ان کے پاس ہے لیکن شاعر میں اسے چھاپنے کی ان کی بھی ہمت نہ ہوئی۔ جس دیس کے دانشوروں اور نقادوں کا یہ عالم ہو اس میں سوائے زانی حاجیوں، پاجی مہاتماؤں، پاکھنڈی ملاؤں، متمول پیروں، بھرشٹاچار سیاست دانوں اور جاہ طلب ترقی کوش اور شہرت پسند نقادوں کے اور کیا پنپ سکتا ہے۔

فاروقی صاحب کے تبصروں کا میں بڑا قائل ہوں۔ اتنے کم لفظوں میں اتنی گر کی باتیں بتانے والا دوسرا مبصر ہمارے یہاں پیدا نہیں ہوا۔ عسکری کی جھلکیاں اور فاروقی کے تبصرے میرے تکیہ کے دائیں بائیں رہتے ہیں کہ فقیر کی فکر کو زنگ نہ لگے اور صیقل ہوتی رہے۔ لیکن عظیم نقاد بننے کے بعد ان کے تبصروں میں بھی پیشہ وری کا عنصر بڑھ گیا۔ ایک دل شکن بات یہ بھی ہوئی کہ ان کی مشرقیت میں شونزم کا اثر بھی پیدا ہو گیا ہے۔ جس کی طرف اشارہ نارنگ نے بھی کیا ہے گو خود نارنگ اس شونزم سے بچ نہیں سکے ہیں۔ دراصل فاروقی اور نارنگ میں معاصرانہ چشمک کا سبب بھی وہ معائب ہیں جو دونوں میں مشترک ہیں کیونکہ جیسا کہ بتا چکا ہوں دونوں وہ جڑواں ہیں جو جدیدیت کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے۔ وہ لڑتے ہیں ایک دوسرے کے خلاف لیکن دراصل لڑ رہے ہوتے ہیں اپنے ہی خلاف۔ الیاس احمد گدّی کے ناول ''فائر ایریا'' پر فاروقی کا زوردار تبصرہ نہ صرف بیانیہ، وضاحتی۔ دستاویزی، حقیقت پسندانہ۔ فکشن اور کہانی پلاٹ کردار نگاری، واقعہ نگاری وغیرہ کے ان کے قائم کردہ تصورات بلکہ تعصبات کا بطلان کرتا ہے بلکہ لگتا ہے کہ نارنگ کے اس الزام کا ردِ عمل اور جواب ہے کہ فاروقی خالص ادب کے ہیئت پسند نقاد ہیں اور سماجی معنویت کے حامل ادب کی ان کی نظر میں کوئی وقعت نہیں۔

راقم الحروف کو یہ ناول پسند نہیں آیا اور یہ بات میں نے دہلی کے ناول سیمینار میں اس وقت بھی کہی تھی جب شمیم حنفی، قمر رئیس اور زبیر رضوی ناول کی دل کھول کر تعریف کر چکے تھے۔ ناول کی کمزوری یہ ہے کہ جو کم از کم آنچلک اپنیاس میں نہیں ہونی چاہیے کہ اس میں مقامی رنگ گہرا نہیں۔ آپ یہ محسوس نہیں کرتے کہ آپ کوئلے کی کانوں کے علاقوں میں سانس لے رہے ہیں۔ وہ ملگجی فضائیں نہیں ہیں وہ بوجھل موسم نہیں ہیں۔ بلیک اینڈ وہائٹ میں وہ تصویریں نہیں ہیں جو ذہن پر نقش ہو جائیں۔ یہاں لارنس کا ذکر نہیں ان دوئم درجے کے ناول نگاروں کا بھی ذکر نہیں جنھوں نے انگلینڈ اور بیل جیم کی کوئلے کی کانوں کی غربت، تن توڑ محنت اور تاریک زندگی پر دل ہلانے والی ناولیں لکھی ہیں۔ ذرا واں گاگ کی زندگی پر ارونگ اسٹون کی ناول لے لیجیے اور دیکھیے کہ کانوں میں کام کرنے والوں کی زندگی، ان کے ٹوٹے ہوئے گھر، ان کی سیاہ چکٹ ہوٹلوں اور شراب خانوں اور ہولناک غربت کی کیسی ذہن پر نقش ہو جانے والی تصویریں ہیں۔ میں پھر کہوں گا اور میرا تخاطب فاروقی سے ہے کہ نارنگ کے برعکس جو آئیڈیولوجی کے ہو لیے، فاروقی صاحب ابھی بھی پرفن یعنی فن سے بھرے ہوئے نقاد ہیں اور فن کی بات کرتے ہیں ادب کے لیے غیر ادبی معیاروں کو پسند نہیں کرتے کہ فائر ایریا کی کوتاہی فن کی کوتاہی ہے۔ ناول کی زبان بولتی نہیں اور اسلوب حساس نہیں۔ واقعات نہیں، نفسیاتی یا ڈرامائی تناؤ اور کرداروں میں تہہ داری نہیں اور اس کا سبب یہ

ہے کہ اپنے بھائی غیاث احمد گدی کے مقابلہ میں الیاس احمد گدی معمولی تخلیقی اور تخیلی وقعت کے مالک تھے۔ یہ بات میں نے الیاس احمد گدی کے پہلے افسانوی مجموعہ کے متعلق بھی کہی تھی۔

ہماری تنقید کی ایک مصیبت یہ بھی ہے کہ ہم ترقی پسند یا جدید کے لیبلوں کو دیکھتے ہیں لیکن انفرادی تخلیقی صلاحیتوں کے فرق کو ملحوظ نظر نہیں رکھتے۔ اسی لیے میری نسل کے نقادوں کے خلاف جدید افسانہ نگاروں کی ایک شکایت یہ ہے کہ وہ انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے آگے نہیں دیکھتے۔ انھوں نے کیسے فرض کرلیا کہ اگر دیکھا تو معانقہ ہی ہوگا۔ صحیح تنقید جو فطرتاً سخت ہوتی ہے انھیں تنقید کا نشانہ نہیں بنانا چاہتی ان کے لیے ہلکے پھلکے تبصروں سے کام لینا چاہیے۔ دوسروں کو کیا الزام دوں خود مجھ سے ان آداب کی پاسداری ہمیشہ نہیں ہو پاتی۔ یہ مجھ سے نہیں ہوسکا کہ الیاس احمد گدی پر بھی میں اُسی جذبۂ تحسین سے قلم رانی کرتا جیسی کہ غیاث احمد پر کی تھی۔ اس وقت کے الیاس احمد میں کوئی ایسی بات نہ تھی جو انھیں رسالہ 'بیسویں صدی' کے صفحات سے نکال کر زیادہ معتبر ادبی پرچوں کا قلم کار بناتی۔ آخری دنوں میں ان کے یہاں وہ تخلیقی کشمکش نظر آتی ہے جو رسالہ 'بیسویں صدی' کے لکھنے والے کو 'شب خون' میں پہنچنے کے لیے کرنی پڑتی ہے اور جس سے وہ افسانہ نگار محروم رہے اور خاک ہوئے جو فاروقی کی جوہر شناس نظروں کے باوصف محض علامت کے تعویذ کے زور پر شروع ہی سے بغیر کسی اندرونی تخلیقی دار و گیر کے 'شب خون' کے صفحات کی زینت اور میت بنتے رہے۔ الیاس احمد اپنے افسانوں پر میری تنقید سے خوش نہیں تھے۔ فائر ایریا انھوں نے بڑی محنت اور لگن سے لکھی اور بڑے خلوص سے مجھے بھیجی۔ اب جبکہ وہ ہمارے درمیان بھی نہیں رہے سوائے مایوسی کے چند آنسو بہانے کے اور کیا کرسکتا ہوں۔

ظاہر ہے نارنگ بھی 'فائر ایریا' کا ذکر کریں گے۔ کیونکہ مابعد جدیدیت کے لیے انھیں سماجی معنویت والے ناولوں کی ضرورت ہے۔ الیاس احمد خوش نصیب ہیں کہ انھیں اردو کے دو بڑے نقادوں کی تعریف مل گئی۔ مابعد جدیدیت نے جن دوسرے ناولوں کو قعرِ گمنامی میں گرنے سے بچالیا وہ ہیں پیغام آفاقی کا ''مکان'' عبدالصمد کا ''دو گز زمین'' اور خوابوں کا سویرا'' شموئل احمد کا ''ندی'' مشرف عالم ذوقی کا ''بیان'' یہاں زیر بحث ان کا آرٹ نہیں بلکہ آئیڈیولوجی اور سماجی مسائل سے ان کا ربط ہے۔ گویا ہماری تنقید میں کوئی ایسی چیز نہیں جو ناول کی بطور ناول کے قدر کا تعین کرے۔ الگ الگ رنگ کی روشنیاں ہیں جو ناول کے منظر نامہ پر ڈالو تو جو دوسری روشنیوں میں چمک نہیں پاتے جدیدیت، مابعد جدیدیت یا ترقی پسندی کی سرخ سبز زرد روشنی میں منور ہوجائیں گے۔ نارنگ کہتے ہیں کہ غیر ضروری تجریدیت تو اردو ناول کو کبھی ہضم ہوئی نہیں۔ جو دو ایک مثالیں ہیں وہ بھی تمثیلی اور داستانی اسلوب کی زائیدہ ہیں۔ مثلاً مظہر الزماں خاں کا '' آخری

داستان گو' غضنفر کا '' پانی '' یا عشرت ظفر کا '' آخری درویش '' ان سب کی فضا ثقافتی ہے اور داخلی استعاراتی پیرایہ اوّل و آخر داستانی ہے۔ ان ناولوں کی تعریف فاروقی بھی کر چکے ہیں کیونکہ تمثیل اور رتجرید اور داستانوی بیانیہ ان کے لائے ہوئے جدید تمثیلی علامتی افسانہ کی شناخت ہیں۔ تجریدیت کی آنچ کم اور ثقافت کے شعلہ کو تیز کر کے نارنگ نے ایسے جدید پکوانوں کو بھی مابعد جدید کی ہنڈیا میں ڈال لیا۔ مجھے یہ تینوں ناول پسند نہیں ان پر لیبل چاہے کوئی بھی لگائیے۔ وہ بے کیف اور بے بصیرت ہیں، مصنوعی اور غیر تخیلی ہیں۔ وہ قاری کے لیے نہیں بلکہ ان نقادوں کے لیے لکھے گئے ہیں جو اس کے گلے میں کوئی لیبل ڈال کر اس کی نمائش کریں۔ یہ نقاد ناول کے قاری کے طور پر سامنے آتے ہی نہیں۔ ایسا قاری جو تفریحِ طبع کی خاطر ناول پڑھتا ہو، جس کا ردِ عمل پر جوش پر شوق اور برجستہ ہو۔ یہاں تو ہر چیز پی تلی اور گنتی کی ہوتی ہے۔ تعریف کے بہانے اور پیمانے تلاش کرنے ہیں سو کیے جاتے ہیں۔ نقادوں پر ایک ذمّہ داری ہے کہ جس قسم کا نظریۂ فن انھوں نے پروان چڑھایا ہے اس کے نمونے کے طور پر جو بھی خرافات پیش کی جائے اس کے بچاؤ کے پہلو نکال لیں۔ اب تنقید کا کام خزف ریزوں کو لعل و جواہر سے الگ کرنا نہیں رہا بلکہ خزف ریزوں کو ہی لعل و جواہر ثابت کرنا رہ گیا ہے۔ '' آزادی کے بعد اردو ناول '' جیسی کتابوں میں سو ناولوں کا ذکر ملے گا۔ ایسے جائزے لکھنے والوں سے تنقید کی توقع عبث ہے۔ وہ تو سبھی کی تھوڑی بہت تعریف کریں گے لیکن نقاد میں اتنا حوصلہ ہونا چاہیے کہ خاشاک کے دفتر کو خاشاک ہی کہے۔ اگر وہ ایسا نہیں کر رہا ہے تو وہ بھی محض ایک جائزہ لے رہا ہے، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے ناموں تلے پیش کی جانے والی خرافات کا۔ نارنگ کو ضرورت تھی ان ناول نگاروں کی جو مابعد جدیدیت کا وہ رتھ کھینچیں جس میں نارنگ جگن ناتھ بنے بیٹھے ہیں۔ انھیں وہ ناول نگار مل گئے۔ انھیں ضرورت تھی افسانہ نگاروں کی۔ جدید افسانہ کے لق و دق صحرا کی طرف نظریں کیں تو دیکھا کہ سبھی افسانہ نگار فاروقی کی امامت میں سجدۂ سہو سے سر ہی اونچا نہیں کر پا رہے۔ نارنگ نے نعرہ بلند کیا سماجی معنویت اور کمٹ منٹ کا، اقلیتوں کے درد کا۔ سب سجدہ سہو کو بھول، رکعت توڑ نارنگ کی طرف بھاگے جو اپنی ڈیڑھ اینٹ کی جدیدیت کی مسجد میں امامت کے لیے تیار کھڑے تھے۔ ان بے چاروں کو پتہ نہیں کہ نمازیں خشوع و خضوع سے قبول ہوتی ہیں۔ مصلّے بدلنے سے نہیں۔

ترقّی پسند نظریہ سازوں کو اپنے پروپیگنڈہ لٹریچر کے لیے نعرہ بازی کی ضرورت تھی انھوں نے روایت، ماضی اور غزل اور اشتراکی حقیقت نگاری کی خاطر حقیقت نگاری اور بیدی اور منٹو کی گردن ماری۔ فاروقی اور نارنگ دونوں کو جدیدیت کی خاطر ابہام۔ تکثیر معانی، تجریدیت،

علامت نگاری، تمثیلیت کی ضرورت تھی۔ انھوں نے آرٹ کی سادگی، صفائی اور ترسیل کو فکشن کی سماجی معنویت کو، حقیقت نگاری کو جو فکشن کا جزو لاینفک تھی جدیدیت کی بلی پر قربان چڑھایا۔ لفظ پرستی، ہیئت پرستی، اسلوب پرستی، تجربات کے نام پر مکمل انارکی اور شعریت کے نام پر نثر میں ٹیگوریت اور خلیل جبرانیت کو راہ دی۔ خراب سے خراب ادب کو قاری کے سر منڈھا۔ پہلے دونوں نے ساتھ مل کر لوگوں کو گمراہ کیا، اب الگ الگ کررہے ہیں۔ مابعد جدیدیت نارنگ کا نیا مذہب ہے اس کا شمبھو میلہ انھوں نے دہلی میں بھرا۔ اس میں وہ سب بہروپیے جمع ہوئے تھے جو ترقی پسندوں کے نعرہ باز ٹولوں میں بڑے بال والے کمیونسٹ تھے، جدیدیت کی مسجد میں ابہام کی داڑھیاں رکھے دو ورقی افسانوں کی نفل ادا کرتے تھے۔ اور اب نارنگ کے مابعد جدیدیت کے ہون کے گرد جٹادھاری سادھوؤں کے روپ میں سماجی معنویت اور کمٹ منٹ کی جوالاؤں سے ادبی معجزوں کے امیدوار بن بیٹھے تھے۔ کمیونزم کو جدید اسلام کہا جاتا ہے اور نارنگ نو مسلم میرا مطلب ہے نو مارکسی ہیں جو پرانے مارکسیوں سے زیادہ نمازیں پڑھتے ہیں۔ جب وہ ترقی پسندوں کو مارکسزم پڑھاتے ہیں تو مجھے انگریزی کا محاورہ یاد آجاتا ہے۔ Devil Quotes The Bible اس محاورے کا اردو ترجمہ میں اس لیے نہیں کررہا کہ ترجمہ میں لامحالہ شیطان یا ابلیس کا لفظ آتا ہے اور اس لفظ کے جملہ حقوق میں نے اپنی ذات کے لیے محفوظ کر لیے ہیں۔

نارنگ میری طرح نہ کبھی ترقی پسند رہے نہ مسلمان۔ لہٰذا ان سے ایسی غلطیاں سرزد ہوئی ہیں جو اس آدمی سے نہیں ہوتیں جو دونوں کی مولویت بھگت چکا ہے۔ ترقی پسند مولویت سے اتنے ہی بھرے ہوتے ہیں جتنے کہ مولوی ترقی پسندی سے خالی۔ وہ کتنے خالی ہوسکتے ہیں اس کی تازہ مثال آل احمد سرور کی کتاب ''دانشور اقبال'' پر آکسفورڈ کے پڑھے ہوئے انگریزی کے پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا تبصرہ ہے۔ اسم بامسمّٰی کی مثالیں دنیا میں بہت سی ملتی ہیں لیکن اسم غیر مسمّٰی کی مثال تنقید میں اسلوب صاحب کا اسلوب ہے۔ مومن خاں مومنؔ کے خیال پر گرہ لگائیں تو کہہ سکتے ہیں کہ آخری وقت میں کافر تو مسلمان ہوسکتا ہے لیکن وہ جو تمام عمر مسلمان رہا ہے وہ زیادہ مسلمان ہونے یعنی مولوی بننے کے علاوہ اور کیا ہوسکتا ہے۔ اگر سرور صاحب جیسے ملیح اور دلنواز نقاد کی روشن خیالی بھی اسلوب صاحب برداشت نہیں کرپاتے تو میرا خیال ہے اقبالؔ پر لکھنے کا حق صرف اسی کو پہنچتا ہے جس کے مذہبی عقائد درست ہوں۔ آکسفورڈ کا ذکر میں نے اسی لیے کیا کہ ادب میں عقائد کا ذکر وہاں زوروں پر رہا ہے اور ایلیٹ کی شاعری اور خیالات ان مباحث کا محور تھے۔ بے شک اقبالؔ کی شاعری پیغمبرانہ ہے لیکن مولویت، پیغمبرانہ کلمات کی تنگ نظر تعبیر کے سوا اور ہے کیا۔ اسلوب صاحب فراقؔ کے بھی بہت مداح ہیں اور فراقؔ جس لب ولہجہ میں ''رکھ

دیے کاٹ کے کفار کے لشکر ہم نے'' پڑھا کرتے تھے۔ وہ اگر انھوں نے سنا نہیں تو اقبال کے خلاف فراق کی نظم ونثر میں اس لہجہ کے اتار چڑھاؤ کو تو محسوس کیا ہوگا۔ فراق سے وہ درگزر کر سکتے ہیں تو ایک ایسے شخص کے لبرلزم پر چیں بہ جبیں ہونے کے کیا معنی جو اقبال کے بہترین نقادوں میں سے ہے اور 'دانشور اقبال'، خلیفہ عبدالحکیم اور عزیز احمد کے بعد اقبال کے ایک بہترین نقاد کی کتاب ہے۔

نارنگ بھی اپنی ساختیات کی بیل گاڑی میں ٹھیک چل رہے تھے۔ بیل گاڑی تھی لیکن خوب سجی ہوئی اور گھنٹیوں کی آواز بھی دور دور تک جاتی تھی۔ لیکن پتہ نہیں ہماری مٹی میں ایسی کیا خصوصیت ہے کہ ہم دانشور کا رول نباہ ہی نہیں پاتے۔ علم کو علم کی طرح حاصل کرنا، جہانِ افکار کی بے لوث سیاحت پر نکل جانا، مکمل معروضیت سے حقائق کو جانچنا پرکھنا اور ایک بے لاگ اور بے پایاں تجسس کے تحت صداقت کی تلاش کرنا۔ دانشوری کے وہ آداب ہیں جن کا مغرب کے ادیبوں اور مفکروں کی طرح ہم نے کبھی پاس نہیں کیا۔ کچھ سلیقہ کا کام ہونے لگتا ہے کہ عظمت لیڈری اور چودھراہٹ کا کیڑا سر میں کلبلانے لگتا ہے۔ پھر تو نظریہ عقیدہ بن جاتا ہے اور عقیدہ مذہب اور نقاد پیغمبر۔ یہ پورا رویہ مخالف دانشورانہ ہے۔

بہرحال نارنگ کا نیا مذہب تھا مابعد جدیدیت۔ اس کے آتے ہی جدیدیت کے آسمانی صحیفے خاک بسر ہوئے۔ اس کے اجتماع میں شب خونی جدیدیت پر تبرّے پڑھے گئے۔ نارنگ کے کرشمہ ساز ہاتھوں کا لمس پاتے ہی مارکسزم اور آئیڈیولوجی اور کمٹ منٹ اور سماجی معنویت اور سیاست سب میں ایک نئی جان آگئی۔ لیکن نارنگ ترقی پسندوں کی مولویت سے واقف نہیں تھے۔ وہ نہیں جانتے تھے کہ فاروقی اور 'شب خون' اور جدیدیت پر گولا باری کا راؤنڈ ختم ہوتے ہی ان کی توپوں کا رخ ان کی طرف ہو جائے گا۔ اور یہی ہوا۔ فضیل جعفری نے توپوں کا رخ پھیر دیا اور مارے گئے گلفام۔

نارنگ کی کتاب میں مشرقی شعریات کے دونوں ابواب جن میں سنسکرت اور عربی زبانوں کے تصوّراتِ شعر کا جائزہ پیش کیا گیا ہے راقم الحروف کی نظر میں نہایت بے کیف اور مدرّسانہ ہیں۔ علی گڑھ کی جمالیات کی کرسی کے لیے وہاں کے پروفیسر ایسی کتابیں لکھ دیتے تھے جو کرسی مل جانے پر میز کی دراز میں چلی جاتی تھیں۔ مشرقی شعریات کے مئے خانے نہ جانے کب سے بند ہیں۔ بڑے بڑے پنڈت اور علماء ان مخزن علوم سے کوئی کام نہ لے سکے تو نارنگ کا ان پر وقت برباد کرنا سوائے اپنی علمیت اور پنڈتائی کی نمائش کے، جو پھر مستعار ہے، کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ان ابواب میں اگر بقول فہیم اعظمی صاحب نارنگ نے تنقیدی طریقۂ کار اپنایا بھی جس سے

وہ دلچسپ ہو گئے ہیں تو یہ دلچسپی وہی ہے جس میں میوزیم کا کیوریٹر پتھروں کے خواص بیان کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ پوری بیسویں صدی پورا جدید اور مابعد جدید دور سائنس، ٹکنولوجی، ماس میڈیا، عالم گیر جنگ، فاشزم، کمیونزم اور بنیاد پرستی کے ایسے مسائل سے تعلق رکھتا ہے جن پر سوچ بچار کی مشرق کے پاس کوئی اہلیت نہیں رہی۔ اگر ہے بھی تو کہیں نظر نہیں آتی۔ کوئی کتاب ایسی دکھائی نہیں دیتی جو فلسفہ، کلچر، مذہب، اخلاقیات، سماجیات اور تعلیم کی سطح پر مغرب کی یلغار کے سامنے مشرقی روایات واقدار اور طرزِ حیات کے تحفظ کے مسئلہ پر معنی خیز مباحث کے دروازے کھولتی ہو۔ فاروقی اور نارنگ کبھی کلچر کے آدمی نہیں رہے۔ ان کی دلچسپی آرٹ کی صنعت گری کے ایسے مسائل میں تھی جو ہیومنزم اور سماجیات، انسان کے تہذیبی، معاشرتی اور اخلاقی مسائل کو اپنے دامن میں کوئی جگہ نہ دیتی تھی۔ زبان اور الفاظ اور اسلوبیات اور صوتیات اور علامات اور استعارات اور تجریدیت سے آگے انھوں نے کسی چیز کو دیکھا ہی نہیں۔ فاروقی نے شاعری کے مقابلہ میں نثر اور نثری اصناف ناول اور ڈراما اور افسانہ کو بہت کم تر جانا، حالانکہ انھی اصناف کے ذریعہ دورِ جدید میں آدمی انسانی صورتِ حال اور آدمی کے نفسیاتی اخلاقی اور سماجی مسائل سے آگاہ ہوتا تھا۔ نارنگ آج فاروقی پر الزام لگا رہے ہیں کہ ان کی لائی ہوئی جدیدیت میں تجریدیت اور ہیئت پرستی ہے اور سماجی کمٹ منٹ نہیں اور آئیڈیولوجی نہیں، لیکن اس زمانہ میں نارنگ خاموش تھے۔ بلکہ فاروقی کے ہم نوا تھے۔

اپنی تنقیدوں میں میں نے نظریات، تصورات، خیالات سے بحث کی لیکن نظریہ سازی نہیں کی کیونکہ میں نے اپنے لیے ادبی نقاد کا جو منصب پسند کیا تھا وہ ادب کی تفہیم اور تحسین تک محدود تھا۔ اس مقصد کے لیے ادبی نظریات کی اتنی ضرورت نہیں پڑتی جتنی کہ وسیع اور رنگارنگ ادبی تجربات اور تصوّرات کی جو بڑے فلسفوں اور نظریوں پر مبنی اور ان سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ میں نے ان سے کام لیا اور کام نکالا۔ نظریہ سازی کے لیے جس مفکّرانہ ذہن کی ضرورت ہے وہ بہت کم یاب ہے۔ جب عسکری جیسا آدمی نظریہ سازی میں چوپٹ ہوا تو دوسروں کا کیا ذکر۔ بطور ادبی نقاد کے میرے حوصلے بہت معمولی تھے۔ کسی ناول، نظم اور افسانہ کی ڈھنگ سے پرکھ کر لی تو سمجھو گنگا نہا لیے۔ تنقید ایک عمل مسلسل ہے، ذوق ادب اور جذبۂ تحسین کا۔ نظریات تو دھوم دھڑاکے سے آتے ہیں اور ختم ہو جاتے ہیں۔ جدیدیوں نے کہا کہ مارکسی نظریۂ ادب ختم ہو گیا۔ نارنگ نے کہا کہ جدیدیت بھی ختم ہو گئی۔ فاروقی نے کہا ساختیات کہاں زندہ ہے۔ فضیل جعفری نے کہا کہ تھیوری تو امریکی سرمایہ کا شاخسانہ ہے۔ دیوندر اسّر نے کہا مابعد جدیدیت حیوانیت کا فلسفہ ہے۔ غرض یہ کہ نظریات کی اپنی حدود، اپنی رکاوٹیں، اپنی بند گلیاں، پیچیدگیاں اور خاتمے ہیں وہ

مسمار دخانی جہازوں کی طرح ادب کے ساحل پر ڈولتے رہتے ہیں جن سے نقاد اپنے کام کی چیز نکال لاتا ہے۔ اور پھر اپنی سبک سار کشتی پر سیاحتِ ادب کے لیے نکل جاتا ہے۔ نقاد کو نظریہ سازی کا بھرّا زیب نہیں دیتا۔ اور جو نظریہ ساز ہیں ان سے ادبی تنقید کم ہی نبھتی ہے۔

بہر حال میں نے وہ زمانہ دیکھا ہے جب نارنگ ساختیات سے ایسے بھرے ہوئے تھے جیسے راگ سے باجا۔ نارنگ نے ناقدانہ ذہن کا وہ وصف بھی کھو دیا تھا جو بقول ایلیٹ بڑے نظریات سے مرعوب اور مغلوب ہوئے بغیر ان سے آنکھیں چار کرتا تھا۔ دراصل ساختیات اور مابعد جدیدیت اور نئی تھیوری نے ادب مصنف، قاری اور تنقید کے متعلق ایسے تصوّرات کو جنم دیا ہے جو ہمارے قدموں تلے سے وہ زمین بھی کھینچ لیتے ہیں جس پر ہم افلاطون کے زمانے سے قدم جمائے کھڑے تھے۔ تاحال نارنگ بھی اُسی قطعۂ زمین پر کھڑے تھے جہاں ابّو خاں کی بکری چرتی تھی اور خواجہ حسن نظامی کی خانقاہ تھی اور منٹو کی رنڈیاں اپنی کھولیوں میں بیٹھی اس خاکسار کو آنکھ مارتی تھیں۔ ساختیات پڑھنے کے باوجود ادب کے اس بھوگی نے اپنے بھوگ ولاس کو چھوڑنا پسند نہیں کیا۔ نارنگ کو بھی چاہیے تھا کہ وہ نئی تھیوری کا چیلنج قبول کرتے اور اس کے ساتھ ناقدانہ لین دین کرتے۔ لیکن نارنگ تو ساختیات کے سرکس کے ایسے رنگ ماسٹر نکلے کہ قاری کو خوں خوار نظریات کے دہاڑتے شیروں کے پنجرے میں بند کر دیا اور خود آرام سے باہر کرسی پر بیٹھے عظمت کے ناخن تراشتے رہے۔

رولاں بارتھ کو ہم نے بھی پڑھا تھا اور باقر مہدی کے یہاں بھی اس کی کتابیں دیکھی تھیں اور فاروقی نے بھی یقیناً پڑھا ہوگا کیونکہ وہ کون سی کتاب ہے جو اُن کی نظر سے نہیں گزرتی۔ لیکن رولاں بارتھ پر نارنگ کا باب پڑھ کر میں نے محسوس کیا کہ نارنگ کی کتاب اگر پی ایچ ڈی کا تھیسیس ہوتی اور میں اس کا گائڈ ہوتا تو یہ باب نارنگ سے تین چار بار ضرور لکھواتا تاکہ اس میں سے فکری گتھیاں دور ہو جائیں جو بقول فہیم اعظمی کے تھیوری کی بجائے شخصیت اور مصنف کو سامنے رکھنے سے پیدا ہوئی ہیں۔ گائیڈ کا یہ رول میں نے شمیم حنفی کی کتاب جدیدیت کی روایت پر تبصرہ کرتے وقت اختیار کیا تھا جو سرور صاحب کا چربہ تھا کیونکہ سرور صاحب اس تھیسیس کے گائیڈ تھے۔ وہ جو میرے دل کے بہت قریب ہوتے ہیں مثلاً شمیم حنفی اور نارنگ ان کے لیے میں گائیڈ کا دردِ سر مول لیتا ہوں۔ شمیم حنفی پر میرا مضمون نارنگ کو بہت پسند آیا تھا کیونکہ اس وقت نارنگ اور شمیم حنفی میں ایسی ٹھنی ہوئی تھی کہ ڈوئیل ہو جاتی اگر اس کا رواج ہوتا۔ شمیم حنفی پر مضمون قاضی عبیدالرحمٰن کو، جنھوں نے نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید پر واقعی اچھا مضمون لکھا ہے، پسند نہیں آیا تھا کیونکہ شمیم حنفی ان کے استاد تھے۔ اور قاضی صاحب ان سے بڑی محبت رکھتے تھے اور رکھتے ہیں۔ یہ رنجش فطری

تھی اور وقتی بھی کیونکہ اب وہ مجھ سے بہت خلوص برتتے ہیں۔ فاروقی نے مذکورہ مضمون کے متعلق مجھے لکھا تھا کہ یہ بڑا عالمانہ ہے کیونکہ اس وقت وہ نارنگ کے حلیف ہونے کے سبب شمیم حنفی کے حریف تھے۔ اب شمیم حنفی نے فاروقی کی تعریف میں مضمون لکھا ہے جو اتنا عالمانہ نہیں ہے جتنا کہ فاروقی جیسے عالم نقاد پر ہونا چاہیے۔ میں نے جب فاروقی پر فکشن کی تنقید کا المیہ لکھا تھا تو کسی نے بھی اسے عالمانہ نہیں کہا تھا بلکہ مجھے قمر احسن، آصف فرخی، اور دوسرے حضرات نے تانگے والا، بھانڈ اور مسخرا کہا تھا۔ اب فاروقی جب بھی نارنگ کی کم علمی اور جہالتوں کا ذکر کرتے ہیں تو نارنگ کلیجہ ٹھنڈا کرنے کے لیے فکشن کی تنقید کا المیہ کا ورد کرتے ہوں گے ایسا میرا خیال ہے۔ کیا کیا گھپلے اور گھوٹالے ہیں ادب میں بھی، میں پھر اپنی بات دہراتا ہوں۔ ادب میں سچ بولنا کم از کم میرے تعلق سے اخلاقی نہیں بلکہ ابلیسی صفت ہے اس کے لیے جرأت مندی نہیں بلکہ بے مروتی چاہیے۔

بہر کیف بات رولاں بارتھ کی چل رہی تھی۔ اسے پکڑنا آندھی کو مٹھی میں بند کرنا ہے۔ اس کی مخالفت اور موافقت میں ایسے ایسے مباحث کے بگولے اٹھے ہیں کہ اس کا سرسری تعارف بھی شیئر بازار کے شور میں کسی شیر دلال کا تعارف ہے اس کے ورد و مسعود کے بعد کون سی چھت ہے جو ادب کے سر پر قائم رہی۔ کہنے والوں نے تو اسے ادبی دہشت پسند ہی کہا ہے۔ اس کے ہر پیراگراف میں اتنے ہی خیالات ہوتے ہیں جتنے کہ جملے۔ یہ خیالات گرفت میں آ بھی گئے تو ریت کی مانند انگلیوں سے پھسل جاتے ہیں۔ ایسے لمحات میں نارنگ بھی شرح خیالات کی بجائے ترجمۂ اقتباسات پر قناعت کرتے ہیں۔ چونکہ نارنگ کا ترجمہ نہایت سلیس اور چوکھا ہوتا ہے، اس لیے قیامت کی نظر رکھنے والے فوراً تاڑ جاتے ہیں کہ نارنگ جو لکھ رہے ہیں وہ سمجھ نہیں رہے ہیں۔ بہرحال نارنگ کا یہ کارنامہ ہے کہ انھوں نے رولاں بارتھ کو اردو والوں سے متعارف کرانے کی جرأتِ رندانہ کی اور اگر قلم ادھر ادھر لڑکھڑاتا ہے تو قابلِ درگزر ہے کہ بارتھ کی سہ آتشہ بلانوشوں کی بھی آزمائش ہے۔

بڑے نقادوں کے چونچلے بڑے ہوتے ہیں جن سے اگر چھوٹے نقاد بچ جائیں تو گو وہ چھوٹے رہیں گے لیکن ان حماقتوں سے بچ جائیں گے جو خود کو بڑا ثابت کرنے کے لیے اکثر بڑوں سے سرزد ہوتی ہیں۔ بڑے نقاد وہ ہاتھی ہیں جن کی لڑائی میں اکثر اس درخت کا خوردہ ہو جاتا ہے جو سرسبز و شاداب ادب سے عبارت ہے۔ چونکہ ادب کا چھوٹا نقاد ادب کا قاری ہوتا ہے اور فن پاروں کے زندہ تجربات میں جیتا ہے تو نظریہ سازوں کی طرف محتاط رویہ اختیار کرتا ہے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ نظریے کو عقیدہ بنتے دیر نہیں لگتی اور عقائد کی تنگ نائے میں زندگی اور ادب کے تجربات مشکل سے سماتے ہیں۔ مابعد جدید تنقید پھر مارکسزم، آئیڈیولوجی، کمٹ منٹ، پروپیگنڈا لٹریچر کے انھی مباحث کو تازہ کرنا چاہتی ہے جو باسی ہو چکے ہیں۔ فضیل جعفری کہتے ہیں کہ نارنگ

جس مارکسزم کو پیش کرر ہے ہیں وہ تو ڈنک بغیر کا بچھو ہے۔ جسے امریکی سرمایہ نئی تھیوری کی ڈبیہ میں ایکسپورٹ کرر ہا ہے۔ فضیل کی بات بالکل درست ہے لیکن میں فضیل سے پوچھتا ہوں کہ ڈنک والا مارکسزم اب کہاں نظر آتا ہے۔ اردو میں مارکسزم فاروقی کو ٹھینگا دکھانے کے کام کا رہ گیا ہے اور اب تو کٹر بنیاد پرست بھی، بیاریت کا ڈھونگ رچاتے ہیں کیونکہ آج کے زمانہ میں ادب کے ستارے بھی ''ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ'' کی طرح مچلتے ہیں۔ ترقی پسند ہوں یا جدیدیے نارنگ ہوں یا قمر رئیس انھیں مارکسزم کی مالا جپتے دیکھتا ہوں تو حق مغفرت کرے مرحومہ لِلتا پوار ہندوستانی فلموں کی ساس کی روپ میں یاد آتی ہے جو مالا جپتی ہے اور بہو سے برتن منجھواتی ہے۔ اس کی دھرم سادھنا کا اس کے کردار پر کچھ اثر نہیں ہوتا۔ نارنگ مارکسزم اور آئیڈیولوجی کی مالا جپنے اور ہم سے جوٹھے موضوعات کے برتن منجھوانے کے بعد راک فیلر فاؤنڈیشن کی سکالرشپ پر مزید مارکسزم پڑھنے یورپ چلے جاتے ہیں اور قمر رئیس خاصی فربہ تنخواہ پر تاشقند میں نہرو فاؤنڈیشن کے ڈائریکٹر کے عہدے پر مامور ہو جاتے ہیں ظاہر ہے کہ ہم حقیروں فقیروں کے پاس سوائے اس کے کہ اپنی تنگ تاریک کوٹھری میں بیٹھے ادب پڑھیں اور کچھ نہیں ہوتا۔ اسی لیے ہم اچھے ادب پر اصرار کرتے ہیں کہ یہی ہماری زندگی ہے۔ اسی لیے ان نظریات کے خلاف لڑتے ہیں جو ادب کو پارٹی لٹریچر، پروپیگنڈا اور ریاستی کلچر اور آمرانہ طاقت کا ایک ہتھکنڈا بناتا ہے۔ فنکار کی آزادی، آرٹ کی طہارت، ادب میں ہیئت پسندی، کے حق میں اور سماج اور سیاست کے نام پر خطیبانہ، جذباتی لجلجا اور پروپیگنڈا لٹریچر کے خلاف جنگ میں میں فاروقی اور نارنگ کے ساتھ تھا اور ان سے زیادہ سرگرم اس لیے تھا کہ کمیونزم، فاشزم اور فکشن کا میرا مطالعہ ان دونوں رفیقوں سے زیادہ تھا اور صرف باقر مہدی سے کم۔ میں ادب کی لڑائی ہر نوع کے احتساب، نظریاتی سخت گیری، اس کے ریاستی اور تجارتی استحصال اور فنکارانہ خامکاری، پھوہڑپن، سنابری اور ترقی کوشی کے خلاف اس لیے لڑتا ہوں کہ میں شعر و ادب کو ذہنی سکون و آسودگی، بصیرت اور نشاط کا ایسا سرچشمہ سمجھتا ہوں جس سے ہر وہ شخص فیض یاب ہو سکتا ہے جو صرف اس تک پہنچنے کی اہلیت پیدا کرے اور زحمت گوارا کرے۔ کلچر چاہے کسی قوم یا قبیلہ کا ہو، چاہے جتنا چھوٹا ہو، اس کا قتل انسانیت کے خلاف سب سے بڑا جرم ہے، خواہ وہ مذہب سیاست یا کسی بھی آئیڈیولوجی کے نام پر روا رکھا جائے۔ یاد کیجیے وہ دن جب افغانستان پر روس کے حملہ کو قمر رئیس نے خوش آمدید کہا تھا اور اقبال کی نظم جاگ اے افغان کی بحر میں علی سردار جعفری نے تہنیتی نظم لکھی تھی۔ ادیس آبابا پر مسولینی کے طیاروں کو تمدن کے ہر کارے کہنے والے لوگ بھی موجود تھے۔ ہمارے یہاں ہندوتو اور اسلامی ممالک کی بنیاد پرستی کی بھی اپنی آئیڈیولوجی ہے اور ان سے کمٹ منٹ، نوعیت کے اعتبار سے فاشزم اور

کمیونزم سے کمٹ منٹ سے مختلف نہیں ہے۔ یہ نہ بھولو کہ دو عالم گیر جنگوں کے علاوہ دوسری ہولناک جنگیں بیسویں صدی ہی میں لڑی گئیں۔ گویا مذہب تاریخ نسل رنگ قوم وطن کے نام پر آج بھی قوموں کو پاگل کیا جاسکتا ہے۔ آئیڈیولوجی ایک طرف تو ذہن میں آگ لگاتی ہے اور دوسری طرف اسے اتنا بے حس بناتی ہے کہ وہ قوموں کے قتل کو طمانیتِ قلب سے دیکھتا رہتا ہے۔ کیونکہ آئیڈیولوجی نے اسے حق بجانب ٹھہرایا ہے۔ ہولوکوسٹ پر کیتھولک چرچ اب معافی مانگتی ہے کہ جب یہودیوں کو گیس چیمبر میں جھونکا جارہا تھا اس وقت پاپائے روم خاموش تھا۔ ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا۔ اور بوسنیا کے واقعات پر کون پشیمان ہے۔ تاریخ کو آپ جس طرح چاہیں توڑ مروڑ سکتے ہیں اور ہمارے یہاں فرقہ پرست طاقتیں یہی کام کررہی ہیں۔ اسلامی تاریخی ناولوں کی مانند ہندو تاریخی ناولوں پر ایسی ٹی وی سیریلیں بنائی جاسکتی ہیں جو دونوں فرقوں کو ایک دوسرے کے خون کے پیاسے بنا سکتی ہیں۔ سادھوی رتمبرا کی آتش فشاں تقریروں کا موضوع کیا ہوتا تھا۔ اڈوانی جی کی رتھ یاتراؤں میں گانو گانو اشتعال انگیز بھاشنوں میں زہر افشانی کس کے خلاف ہوتی تھی۔ آئیڈیولوجی کی بات کرتے ہوئے یہ سب باتیں ہم بھول جاتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ آئیڈیولوجی مارکسزم کی ہوئی تو اچھی، اسلام کی ہوئی تو مباح ہندوتو کی ہوئی تو خطرناک۔ مجھے حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ نارنگ خود اپنا لکھا بھی یاد نہیں رکھتے یا پھر اپنے ترجمہ کو وہ خود پوری طرح سمجھ نہیں پاتے۔ اپنی کتاب ساختیات کے صفحہ ۲۳۸ پر ہارٹ مین کا جو اقتباس انھوں نے یہ کہہ کر پیش کیا ہے کہ اس کا یہ بیان بار بار پڑھنے اور غور کرنے کے قابل ہے اس کا لب لباب تو یہی ہے کہ پروپیگنڈا کے جدید طریقے، جن کے ذریعہ پوری قوموں کے ذہن کی دھلائی کی جاتی ہے، ہمارے لیے ایک ہولناک تجربہ تھا۔ پروپیگنڈسٹوں کی آمریت ایک ایسا طاقتور ہتھیار ہے جو نہ صرف ماس میڈیا بلکہ سکالرشپ کا بھی استعمال اپنے مقاصد کے لیے کرتا ہے۔ نازی جرمنی اور اسٹالن کے روس میں اس ہتھیار کا پورا استعمال کیا گیا، یہ ایک تاریخی حقیقت ہے اور ادبی نظریے کے وجود پذیر ہونے کی گفتگو میں اس بات کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ تھیوری ہمیشہ مخالف آئیڈیولوجیکل رہی ہے۔

اگر مندرجہ بالا سطور کے وہی معنی ہیں جو سطح پر نظر آتے ہیں تو نارنگ کون سی تھیوری، کون سی آئیڈیولوجی اور کون سے مارکسزم کی بات کرتے ہیں۔ نارنگ پر اپنے مضمون میں فضیل جعفری پنچون کی ناولوں کے حوالے سے اس بات کا ذکر کرتے ہیں کہ امریکہ تاریخ کو ختم کررہا ہے۔ پنچون کے ناول میں عراق کی جنگ تو محض جنگ کا بہروپ تھی۔ گویا وہ ہوئی نہیں۔ جو بات فضیل بھولتے ہیں وہ یہ ہے کہ ماس میڈیا اور صارفی معاشرے کے جس دور میں ہم رہ رہے ہیں وہاں میڈیا کا

استعمال ہی تاریخ کو مسخ اور نسخ کرنے کے لیے ہو رہا ہے۔ مارشل مک لوہان کی یہ سچائی اب گھر گھر ٹی وی سکرین پر پہنچ گئی ہے کہ میڈیا ہی Message ہے۔ ٹی وی نے عراق کی جنگ کی جو تصویریں دکھائیں وہ تو دیکھنے والوں کو آتش بازی لگتی تھیں۔ جنگ پر بنائی گئی فلموں اور حقیقی جنگ کے مناظر میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ بلکہ اول الذکر کو زیادہ ہولناک اور دردمندانہ بنایا جا سکتا ہے۔ قدرتی آفتوں، حادثات، فسادات اور جنگ کی تصویروں کو ہم ٹی وی پر چائے کی چسکیاں لیتے ہوئے اطمینان سے دیکھتے ہیں۔ یہ بات غلط نہیں کہی جاتی کہ اشتہار آپ کے لیے سگرٹ سے لے کر خدا تک کا انتخاب کرتا ہے۔

آج میڈیا کامیاب ہوا ہے اپنے پردے سے غریبی اور افلاس کی تصویروں کو مٹانے میں۔ ان فلموں کی جگہ جن میں گاؤں، کھیت، کسان، تن توڑ محنت، زمیندار، ساہوکار، ٹیچر، کلرک، بیوہ ماں، جواں بہن اور سنگ دل سیٹھ ہوتے تھے۔ یا وہ ٹی وی سیریلیں جو آنچلک اُپنیاس پر مبنی مفلوک الحال اور سفاک زندگی کی تصویریں دکھاتی تھیں۔ یا وہ آف بیٹ فلمیں جو چکر اور انکور کی مانند زندگی کے حقائق کو پوری سچائی سے پیش کرتی تھیں۔ ان کی جگہ اب شاندار ہوٹلیں، جگمگاتے گھر، رشکِ فردوس شہر، ناچ، تیز گانے، سمگلر، مافیا، بدمعاشی، سازش، قتل، زنا، شراب اور انتقام نے لے لی ہے جو تشدّد اور اشتعال کے ذریعہ تفریح کا سامان بہم پہنچاتی ہیں۔

یہی حال ادب کا ہے۔ ہمارے یہاں پریم چند کا افسانہ دیہات کا، عصمت کا قصبات کا منٹو کا شہر کا افسانہ تھا۔ کتنی تصویریں تھیں ان لوگوں کی جنھوں نے اپنے دکھ، اپنے المیوں، اپنی ننھی منی خوشیوں، اپنی نیک دلی اور ایثار نفسی کی مثالوں کے ذریعہ ہمیں نئی بصیرتیں عطا کیں، دکھ اور دردمندی کے معنی سکھلائے، ہماری ہمدردیوں کے آفاق کو وسیع کیا۔ ان کے دیے ہوئے کتنے کردار ہیں جو ہمارے تخیل کے نگار خانہ کو رشکِ مانی و بہزاد بنائے ہوئے ہیں۔ ان کی جگہ تجریدی اور تمثیلی افسانہ آیا۔ ناول اور افسانہ تو وجود ہی میں آئے تھے۔ عام آدمی، چھوٹے گھر، محلّوں، بازاروں اور چوراہوں کے آدمی کی کہانی سنانے کے لیے جو گلفام شہزادوں اور سورماؤں سے مختلف تھا اور یہ عام آدمی کچلی ہوئی، روندی ہوئی، نچوڑی ہوئی اور ٹھکرائی ہوئی زندگی کا علامیہ تھا۔ گھر، گھائی، کھیت مزدور، بھکاری کلرک، سکول ٹیچر، طوائف اور اس کے دلال، مردانہ پندار کی ستائی ہوئی عورتیں، رسم و رواج، توہّمات اور اخلاقی شکنجوں میں جکڑی ہوئی مدقوق لڑکیاں، وہ یتیم بچّے جن کے ماں باپ بقید حیات ہیں بجھے نوجوان، بے کس بوڑھے مختصر یہ کہ زندگی کے بوجھ تلے دبی ہوئی انسانیت کی تصویریں۔ تجریدیت کی یلغار میں ان کے نام تک نہ بچے، الف لام میم آ گئے۔ چہرے کے نقوش نہ رہے۔ گوشت پوست کے کردار نہ رہے۔ نفسیاتی اور اخلاقی مسائل، سماجی اور سیاسی چیرہ دستیوں

کا افسانہ ختم ہو گیا۔ ہماری دنیا سے اس بچہ کی تصویریں ہی غائب کر دی گئیں جس کے رخسار پر آنسو کا قطرہ اٹک گیا ہے۔ ٹی وی نٹ ورک اور تجارتی کمپنیاں افلاس کی تصویریں معدوم کرنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ اس دیس میں امریکہ کو ضرورت تھی ان تمیں کروڑ آدمیوں کی جن کی آمدنی اتنی ہو کہ وہ یہاں رہ کر باسکن رابن کا آئس کریم امریکی قیمت ہی پر کھا سکیں۔ باقی انسانیت کیڑے مکوڑوں کی زندگی گزارے، انھیں اس سے کوئی سروکار نہیں۔

اب میں ایسی بات کہنے جا رہا ہوں جسے فاروقی سن کر خوش ہوں گے، نارنگ اور آپ کو تو اس میں بھی شرارت ہی نظر آئے گی۔ لیکن بات خدالگتی ہے۔ اگر ایمان کی پوچھیں تو میں کہوں گا کہ اردو میں ساختیات پر بہترین مضامین ڈاکٹر وزیر آغا کے ہیں۔ یہی چھ مضامین ان کی کتاب ساختیات اور سائنس میں شامل ہیں۔ اس کتاب میں دوسرے بھی اٹھارہ مضامین ہیں جن میں حسبِ معمول وزیر آغائی فکر کے اونٹ کے اٹھارہ انگ ٹیڑھے ہیں۔ نارنگ ساختیات سمجھا نہیں سکے کیونکہ ایک خوش پوش خوش گفتار سفیر کی طرح وہ مطالب بیان کرتے ہیں، واضح نہیں کرتے۔ ان کے مقابلہ میں آغا صاحب کا کام اتنا ہی منکسرانہ ہے جتنا کہ ایک دیہاتی سکول ٹیچر کا۔ وہ سمجھاتے ہیں، مثالیں دیتے ہیں، ادبی حوالوں سے کام لیتے ہیں، گرہیں کھولتے ہیں، گتھیاں سلجھاتے ہیں اور وہ مطالب جو نارنگ کے یہاں سنگلاخ ہیں آغا صاحب کے یہاں پانی ہو جاتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مثالیں طبع زاد ہیں۔ جس کی وجہ مجھے تو یہ سمجھ میں آتی ہے کہ جبریل راستہ بھول گئے اور سردودیے اینڈ کی بجائے سرگودھا پہنچ گئے۔

بہر حال مسئلہ نہ مارکسزم کا ہے نہ آئیڈیولوجی کا۔ نہ تجریدیت کا نہ استعاراتی عمل کا، یہ بات میں بار بار کہہ چکا ہوں کہ مغرب میں بالزاک اور ڈکنس کی ناول ختم نہیں ہوئی، حقیقت نگاری کی روایت زندہ ہے جس نے میلان کنڈیرا، مارکویز، اور جان اپڈائک جیسے ناول نگار پیدا کیے۔ ہم نے انگریزی کہاوت کے مطابق پانی کے ساتھ ٹب میں سے بچہ بھی پھینک دیا اور اب بانجھ پن کا علاج اس آئیڈیولوجیکل کمٹ منٹ کے ذریعہ کرانا چاہتے ہیں جس نے کرشن چندر اور دوسرے ترقی پسندوں سے رومانی اور جذباتی افسانے لکھوائے جس کے نتیجہ میں بالزاک ڈکنس اور ٹالسٹائی کی سماجی معنویت والے تہہ دار، پہلو دار اور معنی خیز فکشن کی روایت ہمارے یہاں پیدا ہی نہ ہو سکی۔ یہ سب باتیں میں اپنی ذلیل کتاب ''جدید افسانہ اور اس کے مسائل'' میں کر چکا ہوں۔ جسے پانچ سطروں کا ایک تبصرہ بھی نصیب نہیں ہوا۔

ساختیات چونکہ بنیادی طور پر عمرانی علوم کا فکری رویہ اور طریقۂ کار تھا اس لیے اس میں آئیڈیولوجی کے معنی اس نظامِ افکار کے ہیں جو ایک قوم یا قبیلہ یا کمیونٹی کی فکری اور اخلاقی اور

معاشرتی زندگی کا محور ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر لسانی کمیونٹی کے لسانی ساختیے اس کے اپنے ہوتے ہیں اور دوسری کمیونٹی میں ان کے مماثل لسانی ساختیوں میں معنی کا وہ نازک فرق ہوتا ہے جو اس کی ثقافت کا عطا کردہ ہوتا ہے۔ مثلاً اللہ کے وہ معانی نہیں ہے جو پرمیشور یا گاڈ کے ہیں۔ ولی سنت کا مماثل نہیں ہے۔ ساس ہمارے یہاں ظلم کا علامیہ ہے مغرب میں وہ کامک یا مضحک کردار ہے۔ بیوہ ہمارے یہاں قابل رحم اور الم ناک وجود ہے، مغرب میں پرکشش شوخ اور طرار عورت ہے۔ اگر آئیڈیولوجی اس معنی میں ہے تو گل گامیش سے لے کر گلاگ آرکی پیلا گو تک کا دنیا بھر میں آج تک لکھا گیا ہر لفظ ہر شعر ہر جملہ آئیڈیولوجیکل ہے، اسی طرح شعر و ادب میں ثقافتی عنصر جز ولاینفک ہے۔ بیدی اور بلونت سنگھ کے یہاں پنجاب اور سکھوں کی ثقافت، عصمت کے یہاں مسلم متوسط طبقہ کی ثقافت، ازاک سنگر کے یہاں پولش یہودیوں کی ثقافت تو فطری اور لازمی طور پر آئے گی ہی کیونکہ اس کے بغیر فنکار لقمہ نہیں توڑ سکتا۔ دہلی میں جامع مسجد کی سیڑھیاں نہ ہوتیں تو میر کی غزل بھی نہ ہوتی۔ کیا اس معنی میں فاروقی اور اس خاکسار نے آئڈیولوجی اور ثقافت کو ادب سے دور کیا۔ اگر یہ ممکن ہے تو کاغذ کی دونوں طرفوں کو الگ کرنا بھی ممکن ہے۔

چونکہ آج کل ادب میں سب کچھ الٹا سلٹا چل رہا ہے اور کوئی کام ڈھنگ سلیقہ کا نہیں ہو رہا ہے، لہٰذا نارنگ کے مارکسزم اور آئیڈیولوجی کا جواب بھی فضیل جعفری نے مارکسزم اور آئیڈیولوجی ہی کو پیش کر کے کیا۔ اس میں میری جان زبیر تم بھی ساجد رشید کی طرح رنگ لگا کر شہیدوں میں شامل ہو گئے۔ تم مجھے اپنے خط میں لکھتے ہو کہ سیاسی اور سماجی معاملات میں تمھارا رویہ یساری یا لفٹسٹ ہے۔ تمھیں معلوم ہونا چاہیے کہ جب کمیونسٹ، مارکسی کمیونسٹ بنے تو باقر مہدی نکسلائٹ ہو چکے تھے۔ یعقوب راہی اسکول کے پرنسپل ہونے کے باوجود نکسلائٹ ہونے کے دعوے دار تھے۔ ایسا میرا خیال ہے کہ ساجد رشید کی یساریت فاروقی کا منہ چڑھانے کے لیے ہے، لیکن ان کی اسلامی بنیاد پرستی میں خلل انداز نہیں۔ میاں آج کل یساریت سے کام نہیں چلتا، مکمل بغاوت چاہیے، زمینی اور آسمانی خداؤں کے خلاف کیونکہ آسمانی صحائف کے زور پر ہی زمینی خداؤں نے چاروں طرف ظلم وجور کا بازار گرم رکھا ہے۔ بوکر انعام حاصل کرنے والی اروندھتی رائے کے جس ناول کا تعارف تمھارے 'ذہن جدید' میں شائع ہوا ہے، اس سے کمیونسٹ اسی لیے ناراض ہیں کہ مس رائے نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ کمیونسٹ حضرات انقلاب کو دنیا جہاں کی تمام برائیوں کا آخری حل سمجھنے کے سبب ان کی ناک کے نیچے روا رکھی جانے والی سماجی اور انسانی ناانصافیوں کے خلاف لڑ نہ سکے۔ موکش نروان اور نجات کی فکر کرنے والوں کو اپنے گردوپیش میں ہونے والی ناانصافیوں، جبر وستم، اور دکھ درد میں مبتلا انسانوں کی آگہی نہیں ہوتی۔ فنکار کا سروکار انھی مسائل

سے ہے، موکش اور نجات سے نہیں۔ ہمارے یہاں ناول اور افسانہ کشاد کے مقام میں نہیں، قبض کے مقام میں ہے۔ اس سے فنکار اندرونی مجاہدے کے ذریعہ باہر نکل سکتا ہے۔۔ رجحان ساز تنقید نہیں تخلیق ہوتی ہے۔ آواں گارد، نقادوں میں نہیں۔ فنکاروں میں ہوتے ہیں۔ تنقید تو تخلیق کے پیچھے پیچھے چلتی ہے۔ رجحانات کے علم بردار نقاد رجحان کے ختم ہوتے ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ وہی تنقید پائدار ثابت ہوتی ہے جو تحسینِ فن کے پائدار اصولوں پر تعمیر ہوتی ہے۔ یہ تنقید نہیں بلکہ ناول اور افسانہ اور ڈرامہ ہوتا ہے جو Breakthrough کا کام کرتا ہے۔ تنقید تو صرف ان کی نشان دہی کرتی ہے اور قدروں کا تعین کرتی ہے۔ ہمارے یہاں ماڈرنسٹ بریک تھرو تھا جس کی آئینہ داری اور رہنمائی 'شب خون' نے کی۔ پوسٹ ماڈرنسٹ بریک تھرو نہیں ہے۔ کہانی، کردار، حقیقت نگاری، اور سماجی معنویت کی طرف بازگشت، کھوئی ہوئی روایت کی باز آفرینی ہے۔ تکنک، اسلوب اظہار کا وہ اجتہاد نہیں جو حقیقت نگاری ہی کے طریقۂ کار میں نئے ناول نگار کے ناول کو نیا بناتا ہے۔ چاہے وہ فنتاسی سے کام لے، مبالغہ سے اساطیر یا علامات سے، اسالیب اظہار اور تکنک کے انوکھے تجربات سے۔ نارنگ جن ناولوں کا نام لیتے ہیں وہ تو اچھے ناول بھی نہیں ہیں۔ اجتہاد کا کیا ذکر۔ جو افسانہ نگار ہیں وہ تو وہی ہیں جو جدیدیت کی پیداوار تھے۔ جو نئے ہیں، انھوں نے ابھی اپنی شناخت قائم نہیں کی۔ شناخت دو تین افسانوں سے نہیں بنتی اس لیے آئیڈیولوجی اور مارکسزم اور کمٹ منٹ کی بحث ہماری صورتِ حال سے غیر متعلق ہے۔ مرض ہی کا پتہ نہیں چلتا تو علاج کیا ہوگا اور وہ بھی ان پرانے نسخوں سے جو آزمائے جا چکے ہیں، اور اب کام کے نہیں رہے۔ نظریاتی تنقید جب مسیحائی کا کام کرنے لگتی ہے تو اور بھی خراب ہو جاتی ہے۔ پاکستان، افغانستان ایران میں تو ظاہر ہے دورِ جدید اور جدیدیت کی تمام بیماریوں کا علاج اسلامی ہوگا ہم (اور ہم سے مراد یہاں نقاد اور فنکار دونوں ہیں) زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ آنکھ کھلی رکھیں اور جو کچھ ہو رہا ہے اسے غیر ابر آلود ذہن سے دیکھیں اور اس کی سچائی کو پانے کی کوشش کریں۔ ہم ان جذبات اور احساسات اور رواداری روشن خیالی اور قبولیت کے فکری رویّوں کو محفوظ کر لیں جو فکشن کے زائیدہ ہیومنزم کا انسانیت کو سب سے بڑا عطیہ ہیں۔ ہمارا سیاست زدہ زمانہ ہمیں اخلاقی اور آئیڈیولوجیکل رویّے اپنانے پر مجبور کرتا ہے۔ ناول اور فکشن کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ فنکار اخلاقی رویّہ کو معلّق رکھ سکتا ہے۔ مادام بواری بدچلن عورت ہے یا نہیں۔ یہ فلابیر کا مسئلہ نہیں آپ کا یا میرا ہو سکتا ہے۔ امراؤ جان ادا سے لے کر سوگندھی تک ہمارے فکشن کی روایت بھی یہی رہی ہے کہ ان کرداروں کے خالق ان کی اخلاقیات کا حکم نہیں تھے۔ کھوٹ ہمارے تخیل میں ہے، ذہنی رویّوں میں ہے۔ تخلیقی صلاحیت میں ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ آرٹ اور ادب کی طرف

ہمارے اس رویّہ میں ہے جو پاکیزہ نہیں رہا بہت سی ملاوٹوں اور گھال میل کا شکار ہو گیا ہے۔

ہماری زبان، ہمارا ادب، اور ہماری تنقید اتنی پچھڑی ہوئی بھی نہیں کہ ان مباحث سے اس کا دامن یکسر خالی رہا ہو۔ لیکن ہم یہ باتیں بھول گئے ہیں۔ ہم پروین شاکر کی اس نظم کو بھی بھول گئے ہیں جو تیسری دنیا کے یساری لوگوں کی اس بدعادت کا پردہ فاش کرتی ہے جو فنکاروں سے یساریت کی بات اس طرح کرتے ہیں گویا روس اور رومیبیا کی آمریت کے ہولناک جرائم کا پردہ ابھی چاک نہیں ہوا۔ سب سے زیادہ افسوس کی بات تو یہ ہے کہ فضیل جعفری بھی یہ باتیں بھول گئے ہیں۔ نارنگ پر فضیل کے مضمون کی پوری طاقت ساختیات اور مابعد جدیدیت کو امریکی سرمایہ کی سازش ثابت کرنے میں صرف ہوئی ہے۔ فضیل سے قبل جمیل جالبی نے اسے یہودیوں کی سازش بتایا تھا۔ ترقی پسند بھی یہی کیا کرتے تھے۔ روس پر ہر نوع کی تنقید کو وہ سامراجی پروپیگنڈا کہتے تھے، جس کا ایک ایک حرف سقوطِ روس کے بعد سچ ثابت ہوا۔

فضیل تو کافی پڑھے لکھے آدمی ہیں ان سے یہ توقع نہیں تھی کہ وہ ساختیات اور مابعد جدیدیت پر امریکی سرمایہ کی کوڑھ کا داغ لگا کر اسے بھی ایک اچھوت موضوع قرار دیں گے۔ ویسے بھی اُردو والوں کی انگریزی کا آج کل حال کافی پتلا ہے۔ پھر جمود و انحطاط کے سبب ذوقِ تجسس کو بھی پالا مار گیا ہے۔ دنیا میں کہاں کیا ہو رہا ہے، کسی کو کوئی دلچسپی نہیں۔ تساہل ہماری دانش گاہوں کی دیواروں سے نمی کی طرح جھڑتا ہے۔ چنانچہ ایک ہی آواز کی گونج چاروں طرف سنائی دیتی ہے کہ ساختیات ہماری سمجھ میں نہیں آتی۔ یا پھر اعلان ہوتا ہے کہ ساختیات ہمارے کام کی نہیں۔ یا مغرب میں بھی مر چکی۔ اور مابعد جدیدیت حیوانیت ہے۔ یہ تمام رویّے فکر و فلسفہ، افہام و تفہیم، مباحثہ اور مجادلہ سے گریز کے بہانے ہیں۔ نارنگ کا یہی کارنامہ کیا کم ہے کہ انھوں نے فضیل جعفری سے اتنی ساری کتابیں پڑھوائیں جو ورنہ وہ کبھی نہ پڑھتے۔ اپنی تمام کوتاہیوں کے باوصف نارنگ کی کتاب نے اردو تنقید کو ایک سمت دی ہے اور اردو والوں پر نئے نظریات، تصوّرات اور افکار کا ایک جہان منکشف کر دیا۔ پورا یورپ اپنے نئے میلانات، رجحانات اور فلسفیانہ رویّوں اور فکری اور تمدّنی انقلابوں کے ساتھ کتاب کے آئینہ میں جھلکتا ہے۔ اور کیسی چہل پہل ہے ماسکو اور پیرس اور پراگ اور لندن اور ہارورڈ کے دانشوروں، نظریہ سازوں اور پروفیسروں کی۔ لگتا ہے ایک بڑی کاک ٹیل پارٹی میں ہم شریک ہیں جہاں بادام پستے اور کاجو چباتے ہوئے کبھی سا سیر سے محوِ گفتگو ہیں، کبھی دریدا سے، کبھی رولاں بارتھ سے اور نارنگ جام بھرتے ہیں۔ تعارف کراتے ہیں لقمہ دیتے ہیں، معذرت چاہ کر کسی دوسری طرف نکل جاتے ہیں۔ کچھ باتیں سمجھ میں آتی ہیں، کچھ نہیں آتیں۔ کیونکہ کاک ٹیل پارٹی کی گفتگو میں ایک نشہ کا، کچھ شور شرابے کا، لقمہ چینی اور لخت لخت گفتگو کا، قطع

کلامی اور سخن گستری کا لطف ہے جو چائے پر ہونے والی اس گفتگو سے مختلف ہوتا ہے، جس میں من وتو کی کیفیت ہوتی ہے۔ فرصت اور دل جمعی سے تبادلہ خیالات ہوتا ہے، کسی کام یا فرض کو نپٹانے کی بجائے کوئی بھی کام نہ کرنے کے رندانہ رویّے کا کیف وسرور ہوتا ہے۔ مجھے کاک ٹیل پارٹیاں پسند ہیں کیونکہ میں مغرب پرست ہوں۔ سر سید اور حالی اور راشد کی مانند۔ اور انگلومیڈیا کا شکار بھی رہا ہوں، ایک زمانہ کے عسکری کی مانند، اور مشرق سے بیزار بھی ہوں راشد کی مانند اور دلدادہ بھی ہوں علی سردار جعفری کی مانند، لیکن آدمی کاک ٹیل پارٹیوں سے بہت جلد تھک جاتا ہے اور سہانی شام پھر کسی خوش گفتار دوست کے ساتھ گزارنا چاہتا ہے۔ تنقید تو مغرب ہی کا کارنامہ ہے جو زندگی کے ہر شعبے میں ایجاد، اجتہاد، تشکیک، تعقل، آزادی، تازگی اور ہر لحظہ نیا طور نیا ذوقِ تجلّی کا دلدادہ رہا ہے۔ ہم تو مغرب کے خوشہ چیں بن کر بھی نقاد پیدا نہ کرسکے کہ تقلید پرستی، نالین برداری، شخصیت پرستی، اور مرشدوں اور مہاتماؤں کی سی راست روشی، خود رائی، اور دنیا جہاں کی صداقتوں کے امین اور محافظ ہونے کا پندار، علم اور شاستیر تا پیدا کرسکتا ہے، تنقید نہیں۔ پورا مغربی معاشرہ ناول تنقید اور سائنس کا پیدا کردہ ہے۔ ہمارے یہاں یہ معاشرہ پیدا نہیں ہو پایا۔ حالی سے اجالے کی ایک کرن پھوٹی تھی جو ادھر ادھر لشکارے مار کر پھر اس تاریکی میں ڈوب گئی جس کی یلغار میں پھر آج پورا مشرق، عالم اسلام سے لے کر ہندوستان برما اور پورے جنوبی ایشیا کو مذہبی بنیاد پرستی، اندھی ماضی پرستی، کمزوروں پر طاقت وروں کے جبر وتسلّط، جمہوری معاشرے کا قتل، اور پیٹرو ڈالر کے شیوخ اور کسانوں پر جاگیرداری اور ان کی پرائیویٹ سیناؤں کے ظلم وجبر، مختصر یہ کہ فاشزم کے بڑھتے سایوں سے عبارت ہے۔ اسی لیے مشرقیت کے احساس، مشرق کی بازیافت اور مشرق پرستی جو اقبال، عسکری سے لے کر خود فاروقی کے یہاں جھلکتی ہے۔ اس میں زندگی کی حرات نہیں۔ اکاڈ مسزم کی بے کیف ٹھٹھری ہوئی کیفیت ہے۔ نارنگ کے یہاں بھی مشرقی شعریات کے دونوں ابواب بھی اکاڈمسزم کی زمستانی ہواؤں میں منجمد ہیں۔ البتہ ساختیات میں ساختیات اور مابعد جدیدیت کے ابواب میں اپنی تمام کوتاہیوں اور اُلجھیڑوں کے باوصف ایک حرارت چہل پہل اور ہنگامہ آرائی کی کیفیت ہے۔ اس کے سامنے فاروقی کی رعایتِ لفظی والی شعریات کتنی بوسیدہ اور فرسودہ لگتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ سفارت خانہ کی جھاڑ فانوس سے جگمگاتی کاک ٹیل پارٹی سے نکل کر عہدِ وسطیٰ کے کسی کیمیا گر کے تاریک تہہ خانہ میں چلے آئے ہیں۔ جہاں مختلف خواص اور انسلاکات رکھنے والے الفاظ، اشعار کی ہانڈیوں میں کیمیاوی عناصر کی مانند ابل رہے ہیں۔

نارنگ کی کتاب کی خوبی یہ ہے کہ جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کہ ایسی اور اس سے بہتر بہت سی کتابیں لکھی جائیں گی کیونکہ جدید تنقید کا سفر اسی سمت میں ہے جس کا پہلا سنگ میل اردو

میں نارنگ کی کتاب ہے۔ نارنگ کی کتاب سفر ہے فاروقی کی کتاب حضر ہے وہ سنگ میل نہیں ٹرمینس ہے۔ دوسری خود فاروقی کی ایسی کوشش ادب کے قاری کے لیے وحشت ناک خبر سے کم نہیں ہو کیونکہ امتحان صبر کے لیے تفہیمِ غالب کی مانند شعر شور انگیز کی ایک ہی جلد کافی تھی۔ سچ بات یہ ہے کہ فاروقی بے حد طبّاع اور ذہین آدمی ہیں۔ ذہانت میں جب نارنگ ان کے پاسنگ نہیں تو اس خاکسار کا سوال ہی کیا۔ چنانچہ میں تو اپنی تہمد سنبھالے نقادوں کے اس ناگفتنی ٹولے کے بیچ میں ہی ٹھیک ہوں، جوان دو عظمائے نقد کے ذکر انور کے وقت درج گزٹ نہیں ہوئے۔ ظاہر ہے ایسی ذہانت کسی اور نقاد کو ملنے والی نہیں کیونکہ خدا رحیم و کریم ہے اور آسمانوں سے اتنی ہی آفتیں نازل کرتا ہے جتنی انسان برداشت کرسکتا ہے۔ شعر شور انگیز ذہانت وفطانت کا نادر نمونہ ہے اور ایسی تنقید صرف فاروقی لکھ سکتے ہیں لیکن فاروقی تنقید کی راہ کشادہ نہیں کرتے بلکہ اتنی تنگ کرتے ہیں کہ اس میں صرف فاروقی ہی سما سکتے ہیں۔ بڑی تنقید وہ ہوتی ہے جو تنقید کو ایک نظر (نظریہ نہیں) ایک جہت ایک اسلوب دیتی ہے۔ ایسا راستہ دکھاتی ہے جس پر کار، تانگہ، ہم تم سب چل سکتے ہیں۔ شعر شور انگیز بڑا کارنامہ ہے لیکن اپنی ذات پر ختم ہے۔ صنعت کاری کی ہر کتاب کی مانند بالآخر یہ غیر دلچسپ ہو جاتا ہے۔ وہی تنقید مسرّت اور بصیرت کا پائدار سرچشمہ بنتی ہے جس میں شاعری۔ تنقید کا لمس پاکر حیات و کائنات کے اسرار و رموز کا جمالیاتی احساس اور شعور بخشتی ہے۔ ذہن لفظی رعایتوں، اور معنوی تعبیروں کے گورکھ دھندے میں بہت دیر تک الجھا نہیں رہ سکتا۔ بے شک آرٹ کرافٹ ہے، بے شک شاعری صنعت گری ہے لیکن تنقید جب حزم و احتیاط سے کام نہیں لیتی تو وہ آرٹ کا کارخانہ بن جاتی ہے۔ جہاں شعر کے پرزے پرکھنے میں شاعری کے پرزے اڑجاتے ہیں۔

شاعری تجربۂ حسن نہیں رہتی جو زبان کے آبشار اور لفظوں کی وادیِ گل پوش کی نظارگی کا بخشتا ہوا ہے۔ فاروقی کے یہاں سطوتِ رفتارِ دریا کا مآل ہمارے سامنے ہے کہ مناسبتِ لفظی کی موجِ مضطر ہی جولانیِ طبعِ نقد کی زنجیرِ پا بن گئی۔ انھوں نے اردو غزل میں بھی رنگ ناتخیت پر اکتفا نہیں کیا بلکہ شکسپیئر کے رومیو جولیٹ میں بھی رعایتی مگدروں کا کس بل ڈھونڈ نکالا۔ اس کرتب سے ان کی زمین نقد وہ پریاگ تو بن گئی جہاں مشرق و مغرب کے گنگا جمنی دھارے مل جاتے ہیں۔ لیکن سرسوتی غائب ہوجاتی ہے۔ اب انھیں کون بتائے کہ شکسپیئر اس طرح نہیں پڑھا جاتا، کبھی نہیں پڑھا گیا، کبھی نہیں پڑھا جائے گا۔ کیونکہ یہ دردِ سر ہے۔ میکنزم پر معجزے کو قربان کرنا ہے۔ ہم تو میر کو بھی اس طرح نہیں پڑھتے جس طرح فاروقی پڑھاتے ہیں۔ فاروقی کثرتِ معنی کے دلدادہ ہیں اور ہم معنوی تہہ داری کے اور دونوں میں بُعدِ مشرقین ہے۔ ایک دور کے معنی کے تلاش میں دور کی کوڑی لاتا ہے اور دوسرا اتنا ہی کھودتا ہے جتنا معنی کا جھرنا پھوٹنے کے لیے ضروری ہے۔ فاروقی حالی کے بعد اردو کے سب سے بڑی نقاد ہیں لیکن صنعت گری کے پرستار ہیں ہم حالی کی ناخلف اولاد ہیں

لیکن سادگی شعر کے قائل ہیں۔

فاروقی جب نقاد کی طرح خود کو منوا چکے تو اب بطور شاعر کے خود کو منوا رہے ہیں۔ اس میدان میں نارنگ کا ٹٹو نہیں چلتا کیونکہ مبدائے فیّاض سے انھیں شعر گوئی کا شمّہ بھر ملکہ نہیں ملا گو، فاروقی کے پاس شعر گوئی کا جو ملکہ ہے اس کے متعلق یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ مبدائے فیض سے عنایت ہوا ہے۔ فاروقی ان لوگوں میں سے ہیں جن کی شاعری کا کس بل بتاتا ہے کہ ایں سعادت بہ زور بازو ہے۔ اور کیا ہوا اگر اشعار قند نبات نہیں، ان میں فاعلاتن فاعلات تو ہے۔ فاروقی کی شاعری کی تعریف ان تمام لوگوں نے کی ہے جن کی شاعری کی تعریف وہ پہلے کر چکے ہیں۔ مثلاً بلراج کومل، اور اگر میں یہ کہوں کہ فاروقی کی شاعری میں بل کومل سے زیادہ ہے تو کم از کم اس کی تردید بلراج نہیں کریں گے کیونکہ وہ کومل ہیں۔ بلراج کومل میں فاروقی کو فیض کا رنگ یا ڈھنگ یا طور یا طریقہ یا ایسی ہی کوئی چیز نظر آئی تھی جو ایک شاعر سے دوسرے شاعر میں سرایت کرتی ہے لیکن اس کی شناخت ہمارے لیے اتنی ہی ناممکن تھی جتنی کہ ڈھول کی آواز کو سارنگی کی تان سمجھنا۔ بہر حال فاروقی کی شاعری کا یہ پہلو اثباتی ہے کہ ابہام واغراق کا وہ تمام سرمایہ جو انھیں مبدائے فیض سے ملا تھا، شاعری میں صرف ہو گیا۔ اور ان کی تنقید صاف ستھری اور چوکھی رہ گئی ورنہ افتخار جالب کی طرح ان کی تنقید بھی ان کی شاعری جتنی مشکل اور مبہم ہوتی تو ہمارا کیا حال ہوتا۔ بے شک فاروقی کی شاعری عالمانہ ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کی طرح ان کے حواشی جو علم کا خزانہ ہیں ان کی شاعری کی قدر میں اضافہ کرتے ہیں۔ فاروقی ضرورت سے زیادہ پڑھتے ہیں اور وہ علم جو اُن کی تنقید کے کام نہیں لگتا ان کی شاعری کے کام آتا ہے۔ نظم کے حواشی ان ظروف آرائش کے مانند ہیں جن سے نظم کے قیامت قامت مضامین اپنی مشاطگی کرتے ہیں۔ یہاں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ نارنگ اپنی ضرورت کے مطابق پڑھتے ہیں اور باقر مہدی بلاضرورت۔ خاکسار کے متعلق کیا کبھی آپ کو یہ محسوس ہوا کہ اس ہرزہ نویس نے قلم رکھ کر کتاب اٹھائی ہو؟

میرا ناقص خیال ہے کہ فاروقی کی شاعری کی اچھی تنقید صرف نارنگ لکھ سکتے ہیں کیونکہ جس بین المتنی تنقید کے طریقۂ کار کو ساختیات نے روشناس کرایا ہے۔ فاروقی کی شاعری اس کی متقاضی ہے کیونکہ یہاں دوسرے شعرا کا متن اپنے شعر کے بطن میں ہوتا ہے یہ شاعری اس نظریہ کا بھی اچھا نمونہ ہے کہ شاعر شاعری نہیں لکھتا بلکہ شاعری شاعری لکھتی ہے یا ڈاکٹر وزیر آغا کے الفاظ میں لیکھک نہیں لکھتا، لیکھ لکھت ہے۔

فاروقی کی دو نظموں کی تعریف میں ہر کہہ ومہہ رطب اللسان ہے۔ 'خود نوشت' اور 'شہر آشوب' اور حقیقت یہ ہے کہ ان دو نظموں سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اچھے شاعر بن سکتے ہیں۔ کاش وہ یہ دو نظمیں نہ لکھتے تو انھیں نظر انداز کرنا کتنا آسان تھا۔ اب تو اچھے شاعر ہونے کا امکان پیدا ہو گیا جو فاروقی کے

لیے چیلنج بھی ہے اور ترغیب بھی۔ ہم توصرف دعا کر سکتے ہیں کہ اللہ ان کے اشہبِ قلم کی نگہبانی کرے۔

'شہر آشوب' کی ہجو کا ہدف کون ہے یہ سوال عتیق اللہ نے اٹھایا ہے۔ فاروقی کے نکتہ چیں نکتہ سنج لوگ ہی رہے ہیں۔ علی الرغم اس خاکسار کے کہ اسے اپنے ہی شہر کے ایک اردو رسالہ میں ایسے فاتر العقل دشنام طرازوں سے واسطہ پڑا جن پر بے نقط قصیدہ ہجو ہی لکھا جا سکتا ہے جس کا آرکی ٹائپ میر ضاحک کے خلاف سوداؔ کی وہ ہجویں ہیں جن میں نقطہ کی غلطی سے نطفہ اس بے زبان تک پہنچتا ہے جس کے بھونکنے کا جواب نہ سوداؔ کی زبان درازی میں تھا نہ فدوی کی دریدہ دہنی میں۔ فاروقی کے 'شہر آشوب' کی ادبی اہمیت بھی ہے اور نفسیاتی بھی۔ اس کی ادبیت کی تعریف سبھی نے کی ہے۔ سبھی سے یہاں مراد ہے اردو کے شاعر نقاد اور پروفیسر جن کے لیے فاروقی نے بڑی محنت سے کریہہ جانوروں کے نام تلاش کیے ہیں لیکن چونکہ یہ نام عربی اور فارسی میں ہیں اس لیے کراہیت کم ہوگئی اور ان میں بھی عالمانہ وقار پیدا ہوگیا ہے۔ فاروقی کو نفسیاتی فائدہ یہ ہوا ہے کہ نقادوں اور پروفیسروں کے خلاف ان کے دل کی بھڑاس نکل گئی ورنہ نثر میں نکلتی تو اس خاکسار کی تنقیدوں کی مانند ان کی تنقید بھی خراب ہوتی۔ شاعری کی یہی تو خوبی ہے کہ جو کفر اس میں بولا جاتا ہے وہ نثر میں سنگسار ہوتا ہے۔

اپنی 'خودنوشت' میں فاروقی کا انکسار بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ اتنی معرکۃ الآرا تصانیف کے باوصف وہ خود کو شیکسپیئر اور دانتے، غزالی اور ابنِ رشد کے سامنے ہیچ سمجھتے ہیں۔ مجھے تو فاروقی کی افسردگی اس لڑکی کی معلوم ہوتی ہے جو اپنا مقابلہ ایکٹرسوں سے کرتی ہے۔ راقم الحروف کو احساس کم وقعتی کے لیے شیکسپیئر تک جانے کی ضرورت نہیں کہ اس کے لیے تو فاروقی اور نارنگ ہی کافی ہیں۔ شیکسپیئر اور گوئٹے، سعدی اور حافظ، میرؔ اور غالبؔ تو وہ سورج ہیں جو مجھ جیسے خاک کے ذرّوں کو چمکاتے ہیں۔ میں حقیر فقیر سہی لیکن دنیا کے عظیم ترین فنکاروں کے تخلیقی معجزات کا شاہد ہوں۔ ان کے تخیلی کرشموں کی جلوہ سامانی کا یہ عالم ہے کہ میرا پورا وجود ستاروں سے جھلملاتا آسماں بن گیا ہے۔ ذہن کے آفاق شفق کے رنگوں سے گلنار ہو گئے ہیں کچھ بھی نہ مانگ کر مالا مال کر دیا میری زندگی کو بصیرتوں اور مسرّتوں سے۔ میرے اندر کا جہان کیسی کیسی دنیاؤں سے آباد ہے، جو شیکسپیئر کے ڈراموں، فلابیر کی ناولوں، چیخوف اور موپاساں، بیدی اور منٹو کے افسانوں کی دنیائیں ہیں۔ کیسی بزم آرائیاں ہیں، ذہن میں جو شاعرانہ تخّیل نے لفظوں کا جادو جگا کر، آہنگ کو

سنگیت کی سرحدوں پر پہنچا کر، احساس کو خیال میں، خیال کو امیج میں اور امیج کو تصویروں کے نگار خانہ میں بدل کر پیدا کی ہیں۔ ان چیزوں کے ہوتے مجھے کسی چیز کی کمی زندگی میں محسوس نہیں ہوئی۔ میں مطمئن ہوں اپنی ذات سے بھی اور اپنے قلم کی خرافات سے بھی کہ اس میں کبھی کبھی اسی تلچھٹ کا نشہ پیدا ہو جاتا ہے، جس کی سہ آتشہ کے قدح کے قدح میں نے لنڈھائے ہیں۔

میری اس یاوہ گوئی کا لب لباب یہ ہے کہ میں ہم عصر ادب کے منظر نامہ سے خوش نہیں ہوں۔ مجھے پڑھنے کے لیے اچھے افسانے اور ناول نہیں ملتے۔ ایسی کتابیں نہیں ملتیں جو تہذیب و تمدّن اور ادب اور آرٹ کے جدید مسائل پر فکر انگیز مباحث کے دروازے کھولتی ہوں۔ ادب میں وہ بے مقصد مقصدیت، وہ دیوانگی اور لگن، وہ آوارگی اور بے ساختگی، وہ احساسات کی تازگی اور کوملتا، جذبات کی شدّت اور شوریدگی، خیالات کا نکیلا پن اور نکھار کہیں نظر نہیں آتا جو نوجوان لکھنے والوں کو ایک رومانی بانکپن کا تخلیقی فشار، بغاوت اور اجتہاد کی چمک، اور سب کچھ بننے کی طاقت رکھنے کے باوصف کچھ نہ بننے کی بے نیازی کی دولت عطا کرتا ہے۔ یہاں تو ہر چیز نپی تلی ہے۔ گنتی کی ہوئی ہے۔ منافقانہ معانقے ہیں۔ دل ملے نہ ملے ہاتھ ملائے جاتے ہیں۔ مسکراہٹ کے حسابی زاویے ہیں۔ مقامات اور منزلیں، انعامات اور اکرامات طے شدہ ہیں۔ اور ان تک پہنچنے کے راستے معلوم اور مانوس ہیں۔ کاغذ پر قلم رکھتے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ داد و ستائش کا شور کہاں سے بلند ہوگا۔ کہاں سے بے جا تعریف کا لفاظ تبصرہ متوقّع ہے۔ کس پر کیا لکھنے میں اندیشۂ زیاں ہے کس کے دربار میں صریر خامہ کو نوائے سروش بننا ہے، کس کے حلقۂ ارادت میں شامل ہونا ہے۔ لکھنے کے آداب سے زیادہ اب لوگ امیج بنانے اور امیج توڑنے کے ہتھکنڈے سیکھتے ہیں۔ تنقید ایک وارفتہ ذہن کی سیاحتِ ادب نہیں رہی۔ علم ایک متجسّس ذہن کی ازل گیر و ابد تاب تشنگی، کبھی نہ ختم ہونے والی آبلہ پائی نہیں رہا۔ ادب تخیل کا اعجاز اور تخلیق کا کرشمہ نہیں رہا۔ قدرت کی بہت بڑی نعمتوں کو ہم نے نہایت اسفل مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔ سنگیت کو شور شرابا بنانے والے عہد نے ادب سے آسودگی اور سکون بخشی کا جوہر چھین لیا۔ اسے شہرت، دولت، طاقت اور پروپیگنڈا کا ایک ایسا اسٹبلشمنٹ بنا دیا، جو دنیا کی بھگدڑ میں پچھڑے ہوؤں، ناکاموں، کمزوروں، دل جلوں اور بے سروسامانوں کے لیے جراحتِ دل کا کوئی مرہم نہیں رکھتا۔ جب ادب خود عظمت کی ڈربی ریس بن جائے، چوہوں کی دوڑ بن جائے، طاقت کا مقابلہ بن جائے، تو ہر رنگ میں

بہار کے اثبات کی بات کون کرے گا۔ کثرت نظارہ ہی نہ ہو تو چشمِ تنگ کس طرح وا ہوگی۔ شاہ بلوط ہی نصب کیے جائیں گے تو ننھے منے پھولوں کے کھلنے کے امکانات کتنے رہیں گے شخصیت بڑی چیز ہے، لیکن سچائی اس سے بھی بڑی چیز ہے۔ شخصیت پرستی، سچائی کو دیکھنے نہیں دیتی۔

پورے دیس کے مانند اس حوصلہ شکن صورتِ حال سے باہر نکلنے کی سر دست تو کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ نقاد مرض کی تشخیص کر سکتا ہے علاج نہیں کر سکتا۔ وہ یہ تو بتا سکتا ہے افسانہ کیوں خراب ہے، یہ نہیں بتا سکتا کہ اسے اچھا کیسے بنایا جا سکتا ہے۔ تنقید یہ تو بتا سکتی ہے کہ جو ادب لکھا جا رہا ہے وہ غیر اطمینان بخش ہے لیکن یہ نہیں بتا سکتی کہ اچھا ادب کیسے پیدا ہوتا ہے۔ تجویزی تنقید تنقید کی خراب شکل ہے۔ میلان سازی تنقید نہیں تخلیق کرتی ہے۔ تنقید تو تخلیقی میلانات کی نشان دہی کرتی ہے۔ انھیں جانچتی ہے اور پرکھتی ہے۔ تنقید جب میلان سازی کی دعویدار بنتی ہے، مثلاً جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی علم برداری کرتی ہے تو ادب میں اسٹیبلشمنٹ اور چودھراہٹ قائم ہوتی ہے۔ فنکار نقاد کے بچھائے راستوں یا منصوبوں پر ادب تخلیق نہیں کرتا بلکہ اپنے تجربات، مشاہدات، میلانات اور تخلیقی تقاضوں اور فنکارانہ صوابدید کی اساس پر قلم اٹھاتا ہے۔ جدید افسانہ پر میں نے سخت تنقید کی کہ اس نے سماج ماحول، کردار، کہانی، واقعہ اور حقیقت نگاری سے کنارہ کشی کر کے سب کچھ کھو دیا۔ لیکن میں نے یہ نہیں کہا اور آج بھی نہیں کہہ رہا ہوں کہ افسانہ نگار کو ان عناصر کی بازیافت کرنی چاہیے۔ کرنی چاہیے یا نہیں کرنی چاہیے۔ یہ اس کی صوابدید پر منحصر ہے۔ مجھے اس کا بھی یقین نہیں کہ ان کی بازیافت سے آج کے حالات میں اچھا افسانہ لکھا جائے گا۔ بازیافت ہوئی بھی تو ممکن ہے دوسری کمزوریاں پیدا ہو جائیں جو آج کے حالات میں حقیقت نگاری کو یا کردار کو صحیح طور پر برت نہ سکنے کا نتیجہ ہوں۔ کیسا افسانہ لکھا جائے یہ نقاد کا مسئلہ ہے ہی نہیں اس کا فیصلہ بہر صورت فنکار ہی کو کرنا ہے۔ نقاد کا کام تو افسانہ لکھے جانے کے بعد شروع ہوتا ہے، جو ہم نے نہیں کیا اور یہی نسخے لکھتے رہے کہ تجریدی افسانہ لکھنا ہے یا سماجی معنویت کا۔

چنانچہ ادب میں کیفیت انجماد تنقیدوں سے نہیں ٹوٹتی، بلکہ ایک تخلیق، ایک ناول، افسانہ یا نظم اپنی فنکارانہ حسن کاری کے ذریعہ بتا دیتی ہے کہ آج کے حالات میں کس نوع کا ادب وقت کا تقاضہ ہے۔ ہندی میں اودے پرکاش کے افسانوں نے یہی کام کیا ہے۔ اردو میں ایسا کوئی بریک تھرو نہیں ہے۔ یعنی اسلوب اور اظہار میں نیا پن نہیں ہے۔ عبدالصمد نے نسبتاً اچھے ناول لکھے

ہیں جو صحافتی حقیقت نگاری کی باز آفرینی ہے اور غنیمت ہے۔ سریندر پرکاش نے اچھی کہانیاں لکھی ہیں جو تجرید کے پہلو بہ پہلو حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کے اچھے نمونے ہیں سیّد محمد اشرف کے یہاں بعض بہت اچھی کہانیاں ہیں۔ جو تمثیل اور حقیقت نگاری دونوں طریقۂ کار کا استعمال کرتی ہیں۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ان کے فن کی پرکھ کرے۔ سماجی معنویت اور زندگی کی صحیح اور صحت مند قدروں سے وابستگی ان فنکاروں کے یہاں کوئی مسئلہ نہیں رہی کیونکہ وہ شروع سے ان کے یہاں تھی۔ ابھی بھی جس بات کی کمی محسوس ہوتی ہے وہ تخلیقی وفور کی ہے۔ ناول ابھی بھی معشوق کی کمر ہے۔ اچھے افسانے کم ہیں اور اچھے افسانہ نگاروں کے پاس بھی کم ہیں۔ میرا خیال ہے کہ حبس اور انجماد کی یہ حالت اور کچھ برس رہے گی۔ ملک کی غیر یقینی صورتِ حال کی مانند۔ شاید اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں نیا اوراں گارد سامنے آئے۔ میرا خیال ہے کہ وہ جو چیز لے کر آئے گا اس کے سامنے ہمارے کمٹ منٹ اور سماجی معنویت اور ہیئت پرستی وغیرہ کے تمام ژولیدہ نظریات کی ہڈیاں تک قبر میں گل چکی ہوں گی۔ تنقید کی جو کتابیں آج آسمانی صحائف کی طرح پوجی جاتی ہیں کل اوراقِ پارینہ بن چکی ہوں گی۔ تنقید کا یہ مقدر اس کے خمیر سے پیدا ہوا ہے ایک دلچسپ سوال یہ ہے کہ حالی اور آزاد کی جدید شاعری کے تحریک کا سرچشمہ حالی کا مقدمہ ہے یا برکھارت قسم کے موضوعات پر ان کی نظمیں۔ ترقی پسند تحریک کا سرچشمہ احتشام حسین اور ممتاز حسین کے مضامین ہیں یا فیضؔ، راشد سردار جعفری کی شاعری۔ انتظار حسین اور سریندر پرکاش، ندا فاضلی اور محمد علوی کی شاعری اور افسانوں نے جدیدیت کی داغ بیل رکھی یا اسلوبیات پر فاروقی اور نارنگ کے مضامین نے۔ نقاد خود کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے رہا ہے اور جس بلندی پر خود کو گامزن کیے ہوئے ہے۔ اس کے نصیبوں میں پستی لکھی ہوئی ہے۔ تنقید میں عروج و زوال بہت تیزی سے آتا ہے۔ خصوصاً اس تنقید میں جو تحریکوں اور نظریوں کے سہارے چلتی ہے کیونکہ تحریک اور نظریہ کے ختم ہوتے ہی وہ دم توڑ دیتی ہے۔ اسی لیے تنقید کو اپنے فن کا گھونسلہ بڑے فنکاروں کے فن میں بنانا چاہیے کہ ان کی عمر اسے لگ جائے۔ فن کے حضور ابھی ہم نے انکسار کے آداب نہیں سیکھے۔ میں ادب کا سب سے زیادہ جھگڑالو نقاد ہوں۔ لیکن میری تمام لڑائیاں نقادوں سے رہی ہیں فنکاروں سے نہیں، کیونکہ نقاد بہت کم صلاحیت پر بہت بڑی نخوتوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ جب کہ فنکار میں اگر صلاحیت کم ہے تو وہ زیادہ حوصلہ افزائی کا مستحق ہے۔ بغیر صلاحیت کے فن کار کا بہروپ بھرنے والے تو جلد یا بدیر خود ہی بے نقاب ہو جاتے ہیں۔ ان سے تجاہل برتنے میں ہی تنقید کی عافیت ہے۔

میں ادبی معرکوں کو درونِ مئے خانہ کے شور شرابے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا جہاں شیشے اچھلتے ہیں اور ہر شیشہ باز کا سر اس جام سے زخمی ہے جو اس کی صحت کے لیے اٹھایا جاتا ہے۔ فاروقی ہوں یا نارنگ ہم مشرب وہم پیشہ وہم راز ہیں میرے۔ میں ان کو برا ان کے سامنے کہتا ہوں اور اچھا ان کی پیٹھ کے پیچھے۔ میں ان سے معرکے لڑتا ہوں لیکن ان کے خلاف محاذ قائم نہیں کرتا اور میں چاہتا ہوں تم بھی معرکہ اور محاذ کا فرق سمجھو۔

خط ذرا طویل ہو گیا اس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔

تمھارا

وارث

اندراجات

موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹، گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی-110002